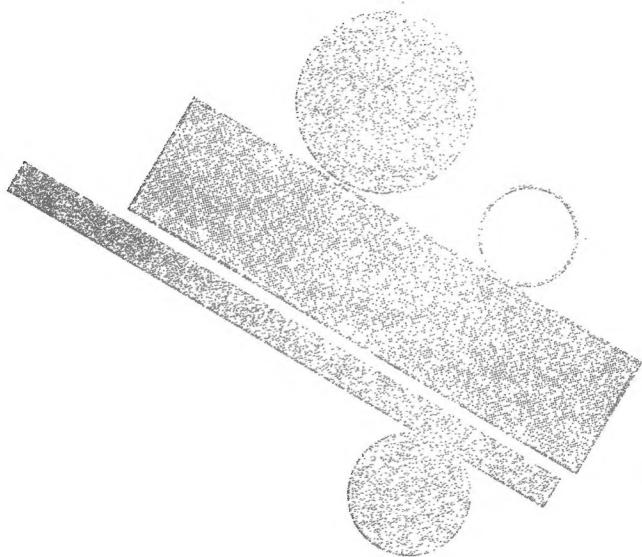


بين الفلسفة والنقد



منشورات

بَيْنَ الْفَلَسَفَةِ وَالنِّقْذِ

شكري محمد عيَّاد

منشورات أصدقاء الكتاب

المحتويات

الصفحة

- ١ - تقديم ٥
- ٢ - المؤثرات الفلسفية والكلامية في النقد العربي والبلاغة العربية .. ٢٣
- ٣ - نظرية النقد عند طاعون ٤٥
- ٤ - موقف من البنيوية ٦٩
- ٥ - صلاح عبد الصبور وأصوات العصر ١٠٥

تعريف بهذه المقالات

وحديث لا تتقمه المراحة عن

تجربتي الشخصية بين الفلسفة والنقد

لا اكذبك ايها القارئ . الفلسفة عندى جنية من جنيات الحكايات الشعبية المصرية ، التى يراها السائر على شاطئ النهر فى ليلة من الليالى القمرية ، جالسة ورجلاها فى الماء ، وشعرها منسدل على جسمها العارى ، فتناديه بصوت حنون ، فإذا كان حصيفا تذكر احاديث جدته فى ليالى الشتاء ، وهى تلهيه حتى ينام على قبة القرن ، فيضع أصابعه فى اذنيه ويبتعد مسرعا ، ولم تكن قط كاليسو اوديسيوس ، التى أوته سنين فى كهفها العميق ، وارته من فنونها ما زاده حكمة على حكمة . وما اشد أسفى اليوم ، والعمر 'مول' ، وجنية الفلسفة لم تعد تسومنى ثوب الشباب ، فقد طويته منذ امد ، ما اشد أسفى على انى لم اطع غوايات الصبا واستسلم لفتنتها أيام ان كان لها فى ارب . وارانى مع ذلك اطمع فى وصالها بعد ان شيخت . فما عسى ان أنال منها ؟ ليس بالشئ الكثير بكل تأكيد . فإذا كنت ايها القارئ الكريم قد رضيت بنسبى فى قبيلة النقاد فما اطمع من كرمك باكثر من ان ترانى فى ديار الفلسفة عاشقا منسكعا « اقبل ذا الجدار وذا الجدارا » ..

وإذا شئت ان تعرف بشئ من التحديد ما اقصده بهذا الغرام . العذرى البعيد عن التحقيق ، فلا بد ان اترك التمثيل ، واحذثك عن الوقائع ، وانا مدين لك قبل ذلك باعذار ، فقد تعودت ، ولا شك ، ان يلقاك المؤلفون ، ولاسيما كتاب « الدراسات » ، ثم لاسيما الاكاديميون منهم ، بـ « تصدير » يحدثونك فيه عن مناسبة تأليف الكتاب ، ويضيفون كلمة شكر لمن اعانوه على ذلك بشتى ضروب العون ، ولابد ان يختموا بتأكيد ملؤه التواضع والرقعة ، ان ما فى هذا الكتاب من حسنات فمرجه إلى أولئك الأفاضل ، وما فيه من عيب او نقص فمرجه إلى المؤلف وحده . اما الكلام على منهج التأليف ، والدراسات

السابقة حول الموضوع ، وما إلى ذلك من الأمور الجادة ، فمحله « مقدمة » طويلة تعقب « التصدير » المختصر .

هذا باب من أدب التأليف علّمنا إياه أساتذتنا ، الذين تعلموه بدورهم من أساتذتهم الغربيين . وقد اتبعته بإخلاص في رسالتي الماجستير والدكتوراه ، ولكي لم البث أن ضقت به ذرعا ، فمزجت التصدير والمقدمة في شيء سميته « تقديمًا » ، ليكون فيه معنى اللقاء بيني وبينك على موضوع الكتاب . وهانذا أترك « التقديم » لأخاطبك في هذا العنوان الطويل ، الذي أردت به أن أقول : إن الموضوع العلمي قد أصبح عندي همًا شخصيًا أود أن اشركك فيه ، بأكثر من كلمة عابرة فاترة عن مناسبة التأليف ، ومقدمة متخشبّة صلدة عن منهج التأليف .



لأساتذتي الكثيرين كل الفضل إذ القوني في أتون هذا الهم . مازلت أذكر كلمة لأستاذي الجليل أحمد أمين في تقديمه لكتاب « قصة الفلسفة اليونانية » - وقد قرأته قراءة درس واستيعاب بل حاولت أن أعيش أفكاره قبل أن أختتم مرحلة الدراسة الثانوية - قال رحمه الله : إن أدبنا يشكو من فقر الأفكار ، وذلك لأنه ضعيف الصلة بالفلسفة ، وبما أن أدباعنا ينفرون من قراءة الفلسفة لما يجدونه من جفافها ، فيجب أن تؤدّب الفلسفة لكي يتفلسف الأدب . وأتم أساتذنا رحمه الله مشروعه حين أتبع « قصة الفلسفة اليونانية » بـ « قصة الفلسفة الحديثة » ، وقد شاركه في تأليفهما الأستاذ الجليل الدكتور زكي نجيب محمود ، مد الله في عمره ومتعنا بعلمه وفضله ، وكان وقت ذاك شابًا طموحًا ، فلم تزل خطته في التأليف تحقيقًا لما جاء في مقدمة « قصة الفلسفة اليونانية » من تأديب الفلسفة وفلسفة الأدب إلى يومنا هذا . ولكن جولاته بين الفلسفة والأدب لم تعد الأفق الغربي إلا حديثًا ، وليس ذلك بعجيب . ألم يبدا « تأديب الفلسفة » بقصة الفلسفة اليونانية ؟ أو لم

يقل توفيق الحكيم إن مشروعه الكبير كان إيجاد أدب تمثيلي عربي مستوحى من الأدب اليوناني ؟ ألم تكن « العقلية اليونانية » لدى ابن الرومي (بصرف النظر عن نسبه - ويجب أن تتأمل الدلالة العميقة لهذا التحفظ ١) هي سر إعجاب العقاد بفن الشاعر العباسي ؟ أولا تشعر بالسعادة تنبض في كلمات طه حسين حين يشهد بما زعمه بعض الرواة من أن والد أبي تمام كان خماراً يونانيا يدعى تدوس ؟ (معظم القرى المصرية عرفت الخمار اليوناني ، وقد رايت أحدهم في مركز اشمون الذي نشأت به ، وكان يملك - مع الخمار - مصنعا محليا للكازوزة ، وكان له ابن يذهب معنا إلى المدرسة الابتدائية ، ولا شك أن الصبي كان فيه بعض الشذوذ ، ولكننا لم نأخذ عنه أو عن أبيه كثيراً ولا قليلا من فلسفة اليونان أو فنهم . ولا تحسبني - ايها القارئ الكريم - استطرد هذا الاستطراد لضرب من العبث ، فإن خماراً يونانيا عاش في بغداد أو دمشق في أوائل القرن التاسع الميلادي ما كان له أن يمت إلى الفلسفة اليونانية أو الفن اليوناني بنسب أو سبب ، أكثر من زميله الذي عاش في قرية اشمون في أوائل القرن العشرين) .

وحتى الدكتور شوقي ضيف يختم كتابه « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » بالنعي على شعراء العرب لأنهم لم يتمذهبوا بمذاهب الفلسفة كنظرائهم الفرنجة .

هكذا لم يكن « تأديب الفلسفة وفلسفة الأدب » بعيدين عن وسواس التغريب . وقد اخترت أن اسميه وسواساً عن عمد . فجدوى الاتصال بالثقافة الغربية لا ينكرها إلا الحمقى ، ودعوى الاستغناء عن هذه الثقافة لا يدعيها إلا الجهال ، والخوف من فقدان الذاتية لا يستشعره إلا الضعفاء ، ولكن المقارنة بين ما لدينا وما لدى الغربيين - في هذه الحقبة التاريخية بالذات - قد تمحيل إلى وسواس ، وهنا لا تعود القضية قضية « تغريب » (الكلمة نفسها تنطوي على تجوز كبير ، فأنت لا تستطيع أن تحول الشرقي غربياً إلا إذا استطعت أن تصبغ جلودنا

السوداء أو السمراء أو الصفراء بيضاء أو حمراء) بل قضية « اغتراب » أو « استلاب » : اعنى أننا نعيش في الثقافة الغربية بوجودان شرقي ، كما يعيش العامل داخل النظام الرأسمالي بوجودان الصانع الفردي . ولا خلاص من هذا الحال إلا بأن يكون لنا وجدان واحد ووعي واحد : سمّه وعياً عربياً إسلامياً ذا طابع حديث ، أو وعياً حضارياً حديثاً عربى السمات إسلامى الروح ، هو على كل حال وعى لم يخلق بعد ، وإلى أن يخلق فنحن أمة تعيش بين الوجود والعدم .

لم يزل هذا الهم يراودنى منذ أكثر من ثلاثين سنة . ولأن الفلسفة لاحت لى ، منذ أول لقائى بها ، متبرجة في أشعة الفتنة التى تتدفق من الغرب ، فقد أعادت إلى خيالى صورة أم الشعور التى حدثنى عنها جدى ، فلم أزل كلما مررت بها أتأملها بلهفة المشتاق وحسرة العاجز .

ولكن الزمن لم يلبث أن جاد على بصورة أخرى للفلسفة : صورة الجنية العجوز الشمطاء مصاصة الدماء . ولعل هذه ها الصورة التى يخرج بها كل من قرأ مقالة أستاذنا الجليل أمين الخولى « البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها » . لقد كان أستاذنا رحمه الله من أحرص من عرفناهم من الأساتذة على تراثنا العربى الإسلامى ، وكانت له شعارات يحفظها عنه تلاميذه ، مثل « تجديد لا تبديد » ، و « أول التجديد قتل القديم فهما » . ولكنه - كغيره من أبناء جيله - كان ينظر إلى التراث بمنظور ذلك العصر ، وكان العالم العربى فى النصف الأول من هذا القرن يبحث عن ذاتيته من خلال ذاتية الفرد ، وكانت البلاغة التقليدية المبنية على المنطق معوقاً خطراً للذاتية الفنية ، فكانت دراسات أستاذنا فى تاريخ البلاغة ومحاولاته لتجديدها منصبة على تعرية هذا الهيكل المنطقى تمهيداً لاطراحه ، وإبراز تيار آخر فى تاريخ البلاغة مبنى على الذوق لا على المنطق^١ . ولعل غير الأستاذ أمين الخولى من أساتذة الأدب لم يكونوا بعيدين عن الصواب حين أثروا أن يسموا

هذا التيار « نقداً أدبياً » لا بلاغة ، ولكنهم وإياه كانوا متفقين على النظر إلى البلاغة التقليدية على أنها مخلوقة دميمة شوهاء ، وأن هذه الدمامة إنما تأتيها من قبل « الفلسفة » .

وإذا كنت قد دأبت على الهرب من الجنية الحساء وأنا أغالب شوقى ، فقد حاولت النظر في وجه الجنية الشوهاء وأنا أغالب اشمزازى ، ذلك لأنى وجدتها - على الأقل - لا تشعرنى بالاعتراب .

هذا حالى مع الفلسفة . فكيف حالى مع النقد ؟

لم أكد أتخصص فى دراسة الأدب العربى حتى بدت لى هذه « الدراسة » شيئاً منفراً حقاً ، أو قل صناعة من لا صناعة له . إن قراءة الأدب والاستمتاع به شيء ، و « دراسته » شيء آخر . هنا يحاول الشاب أن يتخذ سمت العلماء ، فأكثروهم جداً وصداً مع نفسه من راج يتتبع تواريخ الميلاد والوفاة ، وأنساب القبائل ومساكنها ، ويعنى بضبط علم أو تحقيق لفظ أو ترجيح رواية ، وأسمجهم من راج يصدر الأحكام على الشعراء والكتاب قائلاً : « فى رأى » و « هذا يهزنى » . فى ذلك العهد وجدت أن قراءة نص ، لمجرد الاستمتاع به ، أولى من الكلام الكثير عنه . وعندما كنت أجبر على كتابة بحث كنت أختار أن أحلل نصاً أو مجموعة محددة من النصوص ، معتمداً على ما أملك من أدوات لغوية ضعيفة . ولا أذكر الآن متى وقع فى يدى كتاب « بتشر » : « فلسفة الفن عند أرسطو » لأول مرة . ولكنى لم أكد أقرؤه حتى لزمته ، واتخذته إماماً ، فقد وجدت أن الفلاسفة حين يتحدثون عن الأدب لا يتكلمون لغواً كما يفعل أساتذة الأدب . وعندما أردت أن أختار موضوعاً للدكتوراه فى أصول النقد اخترت الترجمة العربية القديمة لكتاب أرسطو « فن الشعر » وكان قد سبقنى إلى دراستها طائفة من جلة العلماء ، وكلهم أجمعوا على أنها صورة باللغة التشويه من كتاب أرسطو ، بحيث صبح عند استاذنا طه حسين « أن العرب لم يفهموه على الإطلاق » .

ولا أدري إن كنت قد بدأت أرى شيئاً من الطيبة في ملامح الجنية العجوز الشمطاء ، فاستخرت الله وعزمت على أن أعيشها ليلاً ونهاراً ، طوال سنوات أربع من ازهى سننى الشباب . (١٩٤٨ - ١٩٥٢) .
إننا مثل أساتذتنا الذين تحدثت عنهم ، نعيش فى التاريخ ولا نملك إلا منظور عصرنا وبيئتنا ، وكان جيل أساتذتنا قد بدأ يشعر باغترابه شعوراً حاداً قبل الحرب العالمية الثانية ، أما نحن الذين عشنا شبابنا الباكر فى ظل هذه الحرب فقد دهمتنا الماركسية ثم الوجودية ، ورأينا من البلاء أن نتحدث عن الثقافة الأوروبية كما لو كانت كلا واحداً متجانساً ، وأصبح لدينا يقين واحد هو اليقين بنسبته كل شىء . وقبل أن نعرف شيئاً عن الأساس المنهجي للوجودية وهو مذهب الظواهر أو المذهب الفنومينولوجى الذى يضع على عاتق المفكر عبئاً كبيراً فى صياغة واقعہ ، كان البحث عن ذاتيتنا المفقدة يملؤنا إحساساً بالمازق الحضارى الذى نعيش فيه ، ويدفعنا الى البحث فى تراثنا بروح جديدة ، عسانا نهتدى إلى حلول لمشكلات الحاضر والمستقبل .

أظن أن اتجاهها كهذا كان يبطئن رسالتى عن الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر . وقد سميت منهجى فى تلك الرسالة منهجاً تاريخياً . وكنت أشعر - طوال تلك السنوات الأربع - أنني لا أحتذى على مثال أحد ، ولكنى أحاول أن أصوغ منهجاً يسمح لى برؤية تلك الترجمة ، وما تلاها من تلخيصات وشروح ، فى ضوء عصرها ، لا بالمعنى المبهم الشامل لكلمة العصر كما تعودنا فى دراساتنا الأدبية ، بل باعتبارها جزءاً من ثقافة العصر ، التى لعبت فيها الترجمة الفلسفية بالذات دوراً مهماً ، وتفاعلت بقوة مع سائر العوامل الثقافية . وحين وضعت يدى على فكرة « التخيل » ، التى ترجم بها الفلاسفة والنقاد والبلاغيون العرب فكرة « المحاكاة » الأرسطية ، استطعت أن ألمح الوشائج التى تربط هذه الفكرة العربية بأصلها الأرسطى من ناحية ، وبالحياة العقلية العربية فى أصولها العميقة وتطوراتها التاريخية من ناحية أخرى ، بحيث لا يمكن الزعم بأنها فكرة تافهة أو خاطئة أو منحرفة ، إلا إذا اندفعنا وراء الإيمان

الساذج بأن ما تعود أبناء عصرنا قبوله والتسليم به هو الحق .
كل الحق .

إن التاريخ هو نعم المؤدب والمربي ، لأنه يدعونا في كل حين إلى مراجعة مسلماتنا ، ونحن نعيش في التاريخ حقاً حين نتعود أن ننقل ، بكل ما هو لازمنيّ قنياً ، إلى الماضي لفهمه طبقاً لشروطه ، فهنا لا يبدو لنا حاضراً ضربة لازب ، وهنا يمكننا أن نثب إلى المستقبل بعزم جديد .

أظن أن هذه الحالة الفكرية النفسية ، التي سيطرت علىّ في هاتيك السنوات الأربع ، هي نفسها التي وجهتني حين كتبت اندراسات الأربع التالية . وإذا بدا منهجى فيها ، لمن هم أعلم منى بالفلسفة ، متأثراً بالمنهج الفنومينولوجى ، فقد كنت حين كتبت رسالتى التى نحوت فيها هذا المنحى لا أعلم شيئاً عن الفنومينولوجية ونظرتها إلى الموضوعية العلمية من ناحية وإلى الأفق التاريخى من ناحية أخرى ، وإنما كانت حصيلتى من مناهج البحث عند الغربيين شيئاً من الجدلية التى تعلمتها من بعض كتابات ماركس واتباعه . ولكننى كنت - وما أزال - مشغولاً بهمى الذى حدثت القارئ عنه ، وهو البحث عن هويتى الثقافية .



عندما فرغت من بحث تأثير كتاب الشعر فى النقد العربى ، أو الزمتنى الضرورات العملية أن أضع حداً لهذا البحث ، كنت قد بدأت الملح نظرية فنية عربية إسلامية ، وهياً لى الضرور أن أقطع على نفسى عهداً فى خاتمة ذلك البحث ، « لا أطيل هداة القلم » - هكذا كتبت ١ - حتى أعاود العمل فى جمع أطراف هذه النظرية - غير أن الأمانى بقيت أمانى . وغبرت السنون ولم أصنع شيئاً لأفى بالوعد ، سوى ما كان يخالينى أحياناً من أفكار عن معنى الجمال فى القرآن ، وكيف نقل العرب من الحص الأسطورى - النفعى بالطبيعة إلى نوع من

الاطمئنان والرضى تتعادل فيه الألفة الحميمة والدهشة المتجددة . وحكم
اتمنى اليوم وكر السنين يعجلنى عن كثير مما اود ، لو ينسى الدارسون ،
ولو بعض الوقت ، كل ما يقال ويعاد عن موقف القرآن من الشعر وموقف
الإسلام من التصوير ، حتى نقرا لأجدهم بحثاً عن مفهوم الجمال فى
القرآن ، وعساه يلقى شيئاً من الضوء على هذه الأفكار القلقة المهوَّمة .
ولكننى - على كل حال - لم أحرم من عودة إلى فلسفة الفن عند
المسلمين ، إذ طلبت إلى "مجلة الأقلام العراقية" أن اشارك فى عيدها
الخاص عن النقد الأدبى (أغسطس ١٩٨٠) بمقال عن اثر الفلسفة وعلم
الكلام فى البلاغة العربية والنقد العربى ، وهو المقال الاول من
المقالات الأربع التى بين يديك . وقد بدا لى وأنا اطالع فى « مقالات
الإسلاميين » للأشعرى و « والإنصاف » و « التمهيد » للباقلانى ان هنا
أرضاً بكرأ لم يزد رواد البحث فى علم الكلام - المرحوم الشيخ
مصطفى عبد الرازق وتلميذاه الدكتور على سامى النشار رحمه الله
والدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة مد الله فى عمره - على أن قلبوا
تربتها . وبين الأفكار التى كانت تومض فى اثناء هذه القراءة ومضاً
سريعاً يمكن أن يكون لمع سراب ، بدت لى فكرة « الكلام النفسى » جوهريّة
فى الفلسفة الدينية الإسلامية ، واهم من ذلك بالنسبة إلى الموضوع
الذى ظل يشغلنى على مدى السنين أنها يمكن أن تكون فكرة محورية
فى فلسفة الفن عند المسلمين . وعندما قرأت « إعجاز القرآن » للباقلانى
فى ضوء هذه الفكرة كنت كائن اقرؤه لأول مرة - فقد رايت « الكلام
النفسى » - وان لم يرد ذكره فى هذا الكتاب ولو مرة واحدة - يبطّن
كل كلام للباقلانى عن فن الشعر . وحين عدت إلى فكرة التخييل عند
إمام البلاغة العربية ، عبد القاهر الجرجانى ، وعند الناقد المغربى
الفذ ، حازم القرطاجنى ، رايت كيف نفخت فكرة « الكلام النفسى »
فى المحاكاة الارسطية كما تنفذ الأحماض فى القواعد فتحول تركيبها .
وعدت إلى الفصول المسببة التى خصصها حازم للحديث عن القوى
النفسية لدى الشاعر والانتقالات الخاطرية التى تجرى فى قصيدته ،
فرايت مفهومها للوحدة الفنية يختلف عن مفهوم أرسطو ، ولاحظت

إشارات حازم المستمرة إلى موافقة الأساليب الشعرية للنفوس أو منافرتها لها ، فرايت براعم نظرية فنية تختلف عن نظرية التطهير الأرسطية المشهورة . كنت كائن أقرأ هذا الكلام - كذلك - لأول مرة ، وكنت اشتمّ فيه شيئاً من ريح فن البازوك والشعر الميتافيزيقي اللذين سيطرا على الثقافة الأوربية في أوائل عصر النهضة . بل كنت أجد لمحات من المذهب لرومنسى الذى انعقد له لواء السيادة شبه منفرد طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر . وكنت - ومازلت - أدرك أن ثمة فجوة هائلة بين أقدم هذين العصرين وبين النظرة العربية الإسلامية إلى الفن ، ربما ملا متصوفتنا جانباً غير ضئيل منها . ومكان الفن في فكر المتصوفة لا يمكن أن يكون هينا ، حتى ولو تحدثوا عنه تحت أسماء أخرى ، فاهتمامهم بالموسيقى والدور الخطير الذى كانت تلعبه في ممارساتهم الدينية يقطعان بذلك . وقد عدت أقرأ كتاب المرحوم الدكتور محمود قاسم « الخيال عند محيى الدين بن عربى » فوجدت علماً عظيماً ، ولكن المؤلف أرجأ الكلام عن نظرية الفن عند ابن عربى إلى بحث آخر لم يتح له - رحمه الله - أن يظهره . واتفق لى بعد ذلك أن اشتركت في مناقشة رسالة « التأويل عند محيى الدين بن عربى » للدكتور نصر حامد أبو زيد ، التى قدمت إلى قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة ، فوجدت الباحث قد بذل جهداً هائلاً في استقصاء أفكار ابن عربى واكتشاف ما بينها من علاقات ، حتى نجح حقاً في إظهارها على أنها فلسفة تاويلية ، ولكننى وجدته عندما وصل إلى مذهب ابن عربى في اللغة قد وقف عند باب الفلسفة الفنية ولم يلج ، حتى لو أن البحث كان قد أدى به إلى أن ابن عربى لم يكن يملك فلسفة فنية - وهذا بعيد الاحتمال جداً - فلم يكن له أن يطوى هذه النتيجة .

إننى أتعهد أن اثر هذه الاسئلة لا لى أغرى بها ناشئة الباحثين ، فكل باحث جديد يأتى ومعه أسئلته ، ولكن لى أخدش القشرة الصلبة التى جعلت تراثنا العربى الإسلامى ممتنعاً على الباحثين الذين يريدون أن يعيشوا عصرهم ، أو جعلتهم يصدقون عن مثل هذا البحث . كذلك

لا أريد أن أزعم أن العرب سبقوا الأوروبيين إلى كل مكتشفاتهم التي تبهر عيوننا اليوم ، فانا لا أفترض في قارئى المصادجة التي كان يحتاج إليها مؤلفو كتب المطالعة ليقولوا إن عباس بن فرناس سبق الأخوين رايت إلى اختراع الطائرة ، ولا حب المغالطة الذى كان يدعو بعض دارسى الأدب إلى ادعاء أن المتنبى قد بشر بفلسفة القوة قبل نيتشة . إن هذه المقارنات السطحية هى أوضح دليل على الشعور بالنقص ، والذى يجب أن نحاوله منذ اليوم هو أن نعرف مكان تراثنا فى التراث العالمى معرفة علمية موضوعية ، وليس لدينا رأى مسبق فى قيمة تراثنا ، سوى أننا لا نرى مسوغاً لافتراض أن هذا التراث - دون سائر تراث الحضارات الإنسانية حتى أهونها شأنا - كان خالياً من الأهمية عاجزاً عن التطور مع الزمن .

★ ★ ★

وحين انظر اليوم إلى مقالة « نظرية النقد عند طاغور » ، التي جعلتها رديفة للمقالة الأولى مع انها تسبقها بنحو عشرين سنة (فقد كتبت لتضمن فى الكتاب التذكارى الذى أصدرته وزارة التعليم العالى فى « الجمهورية العربية المتحدة » بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد طاغور سنة ١٩٦١) أجد المقاتلين - على بعد ما بينهما زمنياً وموضوعياً أيضاً - تسيران فى خط فكرى واحد . لقد كان طاغور من أوائل الكتاب الذين أعجبت بهم وتتبع آثارهم من غير العرب . وكنت صبياً فى السادسة عشرة حين ترجمت عدداً من قصصه القصيرة ونشرتها تباعاً فى مجلة « الرواية » التي كان يصدرها أحمد حسن الزيات (صاحب « الرسالة ») فى أواخر الثلاثينيات . ومعنى ذلك انى أعجبت به إعجاباً ساذجاً مبهماً ولكنه لا شك صادق . فقد يطوى المرء هذه الحقبة من عمره ويتخلى عن إعجابه بكثير من الشعراء والكتاب الذين بهروه يوماً ، وقد يؤثر عليهم آخرون يجدهم أكثر إشباعاً لعقله برؤيتهم العميقة ، أو أقدر على لمس دقائق الموقف الإنسانى المعقد بفنهم الناضج ، ولكننى أحسب انه

لا يستطيع ان يتخلى عن القرابة الروحية التى تربطه بأولئك الشعراء والكتاب فى وقت تفتحت فيه كل طاقاته النفسية لتعانق بكرة العالم ، واطن ان الذى اجتذبنى إلى طاغور ثم إلى تشيكوف ودستوفيسكى وسائر العمالقة الروس هو ذلك النسخ الشرقى الذى احسسته فى كتاباتهم ، ولم يكن هو كل خصائصهم بالطبع ، ولكنه كان متلبساً بفنهم وفكرهم بحيث لا يمكن فصله عنهما . فلما أخذ العالم يستعد للاحتفال بذكرى طاغور ، وفكرت مصر (او « الجمهورية العربية المتحدة ») ان تشارك فى هذا الاحتفال ، رجعت إلى هواى القديم ، بعد ان شغلت بتأريخ كتاب الشعر فى الثقافة العربية ، وطرحت فكرة « الأدب القومى » فى عدد من المقالات فى صحف سيارة ، فوجدت ان المدخل الطبيعى لدراسة فن طاغور - وفلسفته الفنية ايضا - هو شعراء البنغال الشعبيون ، والمفكرون الدينيون الاصلاحيون (فالفلسفة الهندية - مثلها مثل الفلسفة الإسلامية - لا تكاد تتميز عن الدين تميز اللاهوت المسيحى عن الفلسفة الغربية) . ومع قلة بضاعتى من الثقافة الهندية فقد حاولت ان اكتب سيرة فنية لطاغور على خلفية من هذه الثقافة : ثم حاولت فى المقال الذى بين يديك الآن ان افهم نظريته الفنية فى ضوء الفلسفة الهندية ايضا . ولا اظننى فعلت هذا كله عامداً لادعم قضيتى الكبرى . وكل ما يمكنى قوله هو ان اتجاهى الفكرى هو الذى دعانى إلى ان التمس اصول هذه النظرية الفنية فى ثقافة قومه ، بدلا من ان ادخله فى زمرة الومنسيين الاوربيين ، وهو امر يبدو ممكناً . ولكننى ادع للقارئ - وقد جمعت له النصوص من كلام طاغور وصنفتها بغاية ما استطعت من الحياد والموضوعية - ان يختار التفسير الاصحوب .

اما أنا فحسبى ان هذا المقال جاء مؤكداً لأصالة فن شرقى ،

ونظرة شرقية إلى الفن . ولا تعنى الأصالة الاختلاف في كل شيء .
فمادة الفكر الإنسانى والفن الإنسانى واحدة في كل العصور وكل الأمم ،
ولكن « المنظور » يختلف ، فيضيف كلُّ إضافة الخلاقية إلى التراث
الإنسانى العى المتجدد .



لم تكن دعوة أحمد أمين ، في أوائل الثلاثينيات ، إلى « تأديب
الفلسفة من أجل فلسفة الأدب » جديدة كل الجدة . فقد بدأ شبلى
شميل ، منذ أواخر القرن الماضى ، يشرح فلسفة النشوء والارتقاء ،
ويدعو صراحة إلى تقديم دراسة العلوم على دراسة الآداب ، وتلاء
أحمد لطفى السيد الذى ترجم بعض مؤلفات أرسطو ، هذا في باب
تأديب الفلسفة ، أما في باب فلسفة الأدب فلعل فلسفة الزهاوى المادية
في شعره كانت أكثر مما يطبق الشعر . . . ولكن الذى لا شك فيه أن اعلام
الشعر والنثر الذين كادوا يستأثرون باهتمام الناشئين في ذلك العهد
كانوا قليلي الاهتمام بالفلسفة . ويمكن أن تعد دعوة أحمد أمين لونا
من هجوم المجددين على القدماء ، إذ كانت ضحالة الفكر إحدى الكبر
التي رُمى بها شوقي وحافظ والمنفلوطى . وقد كاد النصر يتم للمجددين
في هذا الأمر كما في غيره ، فقل أن تجد بين الأسماء الكبيرة في
أدبنا اليوم من لا يهتم بالفلسفة ، ومنهم - كالأستاذ توفيق الحكيم -
من راح يصوغ لنفسه مذهباً في الوجود ، أو فلسفة للتاريخ . وقد
أبرز العقدان اللذان أعقبا الحرب العالمية الثانية اتجاهين فكريين جديدين
على العالم العربى ، كان لهما أثر واضح في إشاعة الاهتمام بالفلسفة :
الاتجاه الأول هو الفلسفة الماركسية وقد تأثر بها شباب كثير من خلال
الحركات اليسارية التي أخذت تطفو على سطح السياسة العربية ،
والاتجاه الثانى هو الفلسفة الوجودية - ولاسيما الوجودية الفرنسية التي
زاحمت الماركسية أحيانا واندمجت معها أحيانا أخرى . ولا شك أن
كتابات سارتر كانت النموذج الأسمى لما طمح إليه مفكر عربى ، مثل

احمد أمين ، من تاديب الفلسفة وفلسفة الادب . فلا عجب إذا أصبح من الأسماء الشائعة التى يعرفها المثقفون وغير المثقفين فى العالم العربى . واذكر انه دعى مرة إلى القاهرة ، ونظمت له محاضرة فى قاعة الاحتفالات الكبرى فى جامعها ، فلم يبق كرسى واحد خال ، ولبت الكثيرون وقوفاً لدى الأبواب . وكانت الكثرة الغالبة من هؤلاء لا يفقهون كلمة مما يقول ، ولكنهم جاعوا ليشهدوا رجلاً ضئيل الجسم ، متقدماً فى السن ، يلبس نظارة سمكية ، ولا يكاد يرى منه إلا رأسه وكتفاه وراء المنضدة التى وضعوها له ، ولا يسمع من صوته إلا نفث متناثرة لا يجتمع منها - حتى لمن شدوا شيئاً من فلسفته - معنى واضح .

هكذا دخلت الفلسفة الغربية مرة أخرى بقضها وقضيضها (مع انها لم تغب قط عن الميدان) . وكانت هذه المرة شديدة الجلبة ، فقد كانت تعد بحلول لكل مشكلات العالم ، والعالم الحديث بالذات . وتعلق بها الشباب الجامعيون على وجه الخصوص ، وراحوا يترجمونها إلى مبادئ لثورة عربية ، كما راح النقاد يترجمونها إلى « نقد ايديولوجى » ، ولاسيما حين جعل المشايخون للثقافة الإنجليزية الأمريكية يروجون لنقد إليوت ومن ورائه مدرسة النقد الجديد .

لم تسفر هذه الجلبة كلها عن شيء ذى بال ، لا فى مجال الثورة العربية ولا فى مجال الأدب والنقد . بل كان التخطى والعجلة طابع المرحلة كلها ، وظل توجيه الحياة العملية بأيدي اناس لا يعنون كثيراً بأمور الفكر ، بل لعلهم يضمرون احتقارها والسخرية منها ، كما ظل الكتاب الذين يضمنون أعلى معدل من التوزيع لناشريهم هم أولئك الذين دأبت على فرضهم أجهزة الإعلام العملاقة ، وهؤلاء ظلوا يطبعون أذواق الناس على الضحالة والفجاجة . ولعل مؤرخى الأدب حين يرصدون هذه الفترة التى امتدت منذ أواسط الخمسينيات ولم تنجل حتى اليوم ، أن يسجلوا فترات محمومة من نشاط طليعى ، قلما يستطيع أو قلما تتباح له الفرصة أن يضرب بجذوره بين الجماهير ، وطوفاناً متزايداً من الأدب الرخيص أو ما يسميه بعض النقاد « ما تحت الأدب » تغذيه (م ٢ - بين الفلسفة والنقد)

أجهزة الإعلام المتضخمة . ولعل هؤلاء المؤرخين لن ينسوا الألوان الكثيرة المركبة من هذين اللونين الأساسيين ، ولا سيما تلك الأعمال الثقافية التي تنزيتاً بزىٍّ لأحد المذاهب الغربية في الفكر أو الفن ، فإذا فتشت تحت هذا الزى المستعار لم تجد إلا عيداناً جافة كتلك التي تنفزع بها الطيور .

واتسعت الفجوة بين « ثقافة الجماهير » و « ثقافة الخاصة » في مجال النقد على وجه الخصوص . وظهر في الغرب - الذي مازلنا نولتى وجوهنا شطره - مذهب جديد بعد الماركسية والوجودية ، وهو البنيوية التي لم يكد شبابنا يسمعون بها حتى تلفقوها في ظمأ المتلهف إلى كل جديد . وقبل أن يستوعبوها أو يحسنوا فهمها أو يزهّدوا فيها ، بل قبل أن يشفوا تماماً من الماركسية والوجودية ، طرقت أسماعهم كلمة أحدثت وهى « الهرمنيوطيقا » فتداخلت المصطلحات واختلط الحابل بالنابل ، وساء ظن جماهير المتأدبين بل عقلاء المجددين بهذه البدع التي تشبه الخزعبلات ، حتى أعلن بعضهم يأسه من جماعة النقاد . وهكذا لم يزدنا ما حاولنا تعلمه من الغرب إلا تشويشاً . وسرّ ذلك فيما أرى هو أن الموجة العاتية اقتلعتنا من أقدامنا فنحن في الخضم غرقى . ولو حرصنا على هويتنا الثقافية لعرفنا اتجاهنا وملكننا أمورنا .

و لقد عرّاني من هذه الحال جزع لم يلبث أن فاض على لساني ، فدعاني المشرفون على تحرير مجلة « فصول » القاهرية إلى كتابة مقال تفضلوا علىّ بعنوانه « موقف من البنيوية » . وهو ثالث هذه المقالات الأربع . وقد هالنى العنوان لأننى لم أرد أن أفهم « الموقف » على نحو وجودى بل ظلت تدوى في أذنى هذه الآية الكريمة « وكنا نخوض مع الخائضين » . ولكنى رأيت إثم السكوت أكبر من إثم النطق ، فكان هذا المقال . وإنى لأذكر للإخوة الكرام الكاتبين القارئین كلمات طيبة حيوا بها هذا المقال ، وأخص الأديب التونسي الأستاذ نور الدين

صمود^١ ، الذى أطراه فى كتاب إلى المجلة إطراء كاد ينسينى جهلى ،
لولا أن حملته على مشاركة الكاتب الفاضل ، وكثيرين غيره ، مشاركتهم
إيائى فى الهم الذى حدثتك عنه كثيرا فى هذه الكلمة . ولعل هذه الاستجابة
التي تجاوزت ما كنت أتوقع ، هى التي دعتنى إلى أن أضم هذا
المقال إلى إخوته ليستوى منها الكتاب الذى بين يديك .



أما رابع هذه المقالات فهو الذى خصصته لشاعرنا الفقيد صلاح
عبد الصبور . وكان صلاح أخا وصديقا ، تتوثق علاقتى به أحيانا
وتفتر أحيانا ، وظل دائما لجد فيما يكتبه كثيرا مما أود أن أكتبه
أنا ، ولعل هذا كان شأنه معى أيضا . فكنت وإياه كما قال أبو تمام
عن صاحبه على بن الجهم :

إن يكد مطرف الإخاء فإننا

نمسى ونصبح فى إخاء تالد

أو يختلف ماء السوداد فمناؤنا

عذب تحدر من غمام واحد

أو يفترق نسب يؤلف بيننا

أدب أقمناء مقام الوالد

سوى أن ما ألف بيننا كان أدبا وهما والمأ . وكنت أرى فيه أصدق
شعراء عصرنا تصويراً لهموم هذا العصر . وقد اثمرت شاعرية صلاح
بين عواصف الإساءة وصقيع التجاهل ، فقد عاش حياته الشعرية
كلها فى تلك الفترة المضطربة التى وصفها لك آنفاً ، وكانت القراءة
الكثيرة المستقلة هى وسيلته لفهم عالمه ، وإخلاصه لشاعريته هو الحبل
الذى اعتصم به وسط مغريات الشهرة والجاه . وعندما تفرق أهل

الأدب شيعا أبى إلا أن يكون الشعر شيعته ، فكان له ما أراد ، ومات
فناء في محبوبه .

كنت أجد فيه كثيراً من صفات شاعري الأثير القديم :
رايندرانات طاغور . وعندما رجع من الهند رأيت سمة وجهه قد مازجتها
حمرة نحاسية ، وشعره انغزير وقد فضضه الشيب ، فإذا الشبه واضح
حتى في الملامح . ولابد أن طاغور - ولم أره إلا في الصور - كان في
نظراته أيضاً ذلك السكون الذكي الحنون . كان موت صلاح
عبد الصبور في الحادية والخمسين فجيحة كبيرة ، ولكنه كان انتصاراً
عظيماً أيضاً ، لأنه استطاع أن يقول كلمته قبل أن يمضى .

لا أدري هل كان يدور بخلد استاذنا أحمد أمين وهو يتحدث
عن تاديب الفلسفة وفلسفة الأدب ، كما يتحدث عالم النبات عن
تطعيم صنف من النبات بصنف آخر ، أنه سيكون من تلاميذه أو تلاميذ
تلاميذه من لا يجد لمعاناته تريباقاً إلا في الفلسفة ، ومن تستحيل الفلسفة
لديه غراماً يزلزل كيانه ، ومن تتوحد معاناة الوجود ومعاناة الفكر
عنده فلا تكون إلا شعراً كهذا الشعر ، الذى يعتمر اعماق اعماق
الإنسان ؟ لم يكن صلاح عبد الصبور بحاجة إلى أن ينفى عن نفسه
التأثر بالماركسية ، والتأثر بالوجودية ، والتأثر ببنيتشة ، والتأثر بالبيوت ،
والتأثر بالمعري ، والتأثر بالمتصوفة ، لكى يدعى الأصالة . فالأصالة
كانت شعره . وإذا التبتس عليك ذلك فحاول أن تنسب مقطعاً واحداً
من قصيدة له إلى شاعر قديم أو حديث ، ولن تستطيع .

لقد ترك صلاح عبد الصبور الطريق لآحبا لمن يريدون السير فيه ،
وإنه لطريق ممتد بغير حدود .



وبعد ، فقد هممت أن أعيد النظر في هذه المقالات قبل أن أجعل
منها كتاباً . ولكنى لم ألبث أن رجعت عن ذلك ، أو قل إن المقالات

نفسها لم تطاوعنى عليه . لقد كتبت في فترات متباعدة وموضوعات متفرقة ، ومن الصعب أن أستعيد القراءات أو الأفكار التي كانت تحيط بكل مقال . ومن الصعب كذلك أن أجردها - أو أجرد بعضها - من تلك الانفجارات التي كانت تقتحم استواء الأسلوب المنطقي ، دون أن أجردها من طبيعتها . ثم إننى لن أستطيع - على كل حال - أن ألم أطرافها لأجعل لها عنواناً طموحاً مثل « نحو نظرية عربية في الفن » ، فمازال بينها وبين هذه الغاية آماد بعيدة . فلاقتنع إذن بهذا العنوان العام الذي اخترته . وليكن عذرى أمام للقارئ إذ أجمع له هذه المقالات التي تشير أكثر مما تشرح ، وتجمع أكثر مما تبين ، أنها غاية ما بلغه جهدى في هذا الباب ، أو أنى لا أملك الصبر ولا أمل في فسحة من الأجل تكفى لأن أبدع له نظرية عربية في الفن أو لأن استقرئها من التراث . ثم ماذا ؟ لكن صريحا : لقد اخترت فيما مضى من عمري أن أكون معلما . ولكنى كنت أسوأ المعلمين . وكثيراً ما قلت لتلاميذى : لا تحسبوا أنى جئت لأعلمكم شيئا ما : فليس لى إلا غاية واحدة وهى أن اتسيكم ما تعلمتموه . وما أظن أن هذا الكاتب خير من ذاك المعلم . وما دامت هذه غايته فيجب ألا تطلب منه أن يملأ معدتك بطعام دسم ، بل أن يساعدك على إفراغها من فضلات ضارة (ومعذرة للتشبيه) . وقد تجد ذلك مقلقا بعض الشيء ، ولكنك توافقنى ولا شك على أنه ضرورى . وقد سبقتك إليه على كل حال :

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المرّ من ثمرة

المؤثرات الفلسفية والكلامية

في النقد العريى والبلاغة العربية

سأحاول في هذا المقال ان اوضح بعض المعالم البارزة في الفكر النقدي والبلاغي عند العرب ، مما لا يمكن فهمه حق الفهم الا بالرجوع الى مسائل علم الكلام وكتب الفلسفة اليونانية التي ترجمت الى العربية ثم تناولها فلاسفة العرب بالتلخيص ، مازجين التلخيص بالتفسير في معظم الأحيان ، بحيث أصبحت جزءاً من نسيج الثقافة العربية لا يمكن فصله عن سائر الأجزاء .

هناك سمات للتأثير الفلسفي والكلامي لا يخطئها الناظر في كتب البلاغة المدرسية على وجه الخصوص . فالتعريف والحد والقسم المنطقية منهج ملتزم في جميع الأبواب ، وهذا حظ مشترك بينها وبين سائر العلوم في ذلك العصر اذ كان المنطق الصوري هو الاداة الوحيدة المعروفة لضبط مسائل العلم . ولكن الامر لا يقتصر على التزام المنطق باعتباره منهجاً ، بل ان البلاغة استعارت الكثير من مباحثه ، ولم يكن امامها غير ذلك مادام المنطق الصوري الأرسطي ، في اصل بذاته ، مستمداً من اللغة . وهكذا اقيم علم المعاني على مبحث القضايا ، واقيم علم البيان على مبحث دلالة المفردات ، بل ان كتب البلاغة استعارت مبحث الدلالة بحذافيره من كتب المنطق . والى جانب هذا التأثير المنطقي الذي يتغلغل في كتب البلاغة منهجاً وبناءً واسلوباً نجد مباحث اخذت كما هي من علم الكلام ، مثل مبحث الصدق والكذب ، او جعلت تطبيقاً مباشراً لبعض مبادئه ، مثل مبحث المجاز العقلي ، كما نجد تأثيراً واضحاً لمباحث علم النفس (كما عرفه القدماء) في كلام البلاغيين عن « الجامع » في باب الفصل والوصل وباب التشبيه .

هذه اشارات موجزة الى بعض جوانب التأثير الفلسفي والكلامي في البلاغة العربية ، مما لا يحتاج اثباته إلى اكثر من مراجعة النصوص ،

وان كان التشريح العلمى للبلاغة العربية يتطلب البحث فى تفصيلاته واتجاهاته وآثاره . وعسى ان يقبض الله لتاريخ البلاغة العربية من يقوم بذلك .

اما محاولتنا هذه فستدور حول موضوع واحد ، نراه موضوعا جوهريا فى فلسفة الفن ، ان لم يكن هو اساس هذه الفلسفة . وهى ثمة موضوع شغل الفلاسفة والنقاد اكثر مما شغلهم موضوع « الشكل والمحتوى » فى الفن على وجه العموم ، والادب على وجه الخصوص ؟ اننا حين ندرس هذه القضية فى البلاغة العربية والنقد العربى لنطمع ان نطل من خلال هذا الموضوع على الفلسفة الفنية فى الثقافة العربية ، وعلى طبيعة الفن العربى نفسه ، وان نصفهما فى لغة عالمية تبرز الموقف العربى من هذه المشكلة . وهى مشكلة فلسفية ولا بد ، مهما اختلف النقاد والبلاغيون فى درجة وعيهم بها .

ولابد - كذلك - من التمييز بين الفلسفة وعلم الكلام ، إذ كان لكل منهما منهجه الخاص فى طرح المشكلات وبحثها ، - وإن تشابها فى موضوع البحث وهو الوجود بمختلف اشكاله ، واسلوب البحث وهو النظر العقلى بمعناه العام ، وكان كلاهما مطالبا بان يقدم فلسفة فنية مناسبة لطبيعة المشكلات التى طرحها وطريقته فى بحثها .

اما علم الكلام فقد نشأ مناظرة لاصحاب الديانات التى احتك بها المسلمون ، وجدالا بين فرق المسلمين انفسهم . فهو - ككل فلسفة دينية - يقدم فكرة الالهية ثم يحدد مفهومها ليفسر الوجود واعمال البشر طبقا لهذا المفهوم . وبما ان الاسلام يقوم على اصلين عظيمين وهما القرآن والسنة فقد كان منهج المتكلمين مزيجا من النظر العقلى وتفسير النصوص . ونصوص القرآن والسنة صريحة فى التنزيه المطلق ، ومن ثم اعتمد المتكلمون هذا الاصل فى الرد على المشبهة الذين تمسكوا بحرفية بعض النصوص مثل « ولتصنع على عيني » ، « يد الله فوق ايديهم » ، « ويبقى وجه ربك » . على اننا لا نلبث ان نجدهم منهمكين

في قضية كادت تحجب كل ما عداها ، اذ اصبحت مقياسا للحكم بالآيمان والكفر عند فريقين من المسلمين ، وهى قضية « خلق القرآن » ، التى اوضحت ، بفضل انحياز الحولة الى احد طرفيها « محنة خالق القرآن » .

ان استقصاء البحث في هذه القضية ، وما عساه يكون كامنا خلفها من دوافع سياسية أو غيرها ، أمر خارج عن غرضنا الآن . وانما نحاول ان ننظر ان كانت قد أسهمت في تشكيل نظرية فنية . ويقتضينا النظر في ذلك ان نعرف مكانها من الفكر الدينى . واول ما يستوقف نظرنا في هذا المجال هو اسم « الكلام » نفسه ، فقد ذكر ابن خلدون سببين محتملين لهذه التسمية : اولهما انه علم لا تعلق له بالعمل - كالفقه - وانما هو « كلام » محض ، وثانيهما انه نشأ من تنازعهم في اثبات « الكلام النفسى » (١) . وقضية الكلام النفسى هى قضية خلق القرآن بغير اختلاف . واذن فقد كانت هذه القضية ، من اول الامر ، هى لب الفلسفة الدينية الاسلامية . والاحتمال الاول الذى ذكره ابن خلدون لا يخرج عن هذه الفكرة ايضا ، لان خلوص علم الكلام لبحث العقيدة الدينية دون الاعمال الظاهرة مبنى على ان العقيدة ، ومستقرها النفس ، تسبق الشعائر . وقد استدل بعض ائمة المتكلمين على الكلام النفسى بقول الرسول صلى الله عليه وسلم : « النعم توبة » (٢) . فكان علم الكلام مرجعه في النهاية ، وعلى الاحتمالين اللذين ذكرهما ابن خلدون ، الى المعنى الحرقى للفظ « الكلام » . ومن ثم نتوقع ان يركز على نظرية في اللغة ، ومن حيث منهجه ان يقرن النظر العقلى بتفسير النصوص .

والواقع ان تسمية « الكلام النفسى » دالة على هذه النظرية . ولكن شرحها - من حيث هى نظرية لغوية - يقتضى البدء ببيان اصولها الاعتقادية .

لقد سبق القول ان علم الكلام ، ككل فلسفة دينية ، يقدم فكرة الالهية ثم يبنى عليها تصورا للوجود . ومعنى ذلك ان وجود الله معلوم عندهم بالضرورة ، وانما يكون البحث في صفاته ، والبحث في صفات الله كالعلم والقدرة هو البحث في علاقته بالكون والإنسان . واذا كانت فكرة الالهية في مختلف صورها تنزع دائما نحو المطلق - أى القدرة المطلقة التى لا يمتنع دونها شئ والعلم المطلق الذى لا يخفى عليه شئ الخ - فستبقى المشكلة الاساسية في كل فلسفة دينية هى تصور الرابطة بين هذا المطلق وبين الكهـ: الحادث المتغير ، بما فيه الانسان .

وبما ان الاسلام جاء بتنزيه الله عن الشريك والوالد والولد ، واكد ان الرسول بشر يوحى اليه ، فقد اصبح كلامه الموحى الى رسوله هو الرابطة الدائمة بين وجوده المطلق وبين العالم المتغير الفانى . فكيف يمكن اذن ان نتصور كلام الله ؟ هل نتصوره مخلوقا كسائر مخلوقات الله التى تقيد بزمان ومكان ويجوز عليها التغير والاختلاف واذن فلا تكون ثمة صلة بيننا وبين المطلق ، أم نتصوره قديما كالذات الالهية واذن يلزمنا القول بالتشبيه وان كلام الله مؤلف من اصوات وحروف ككلام البشر ، أو القول بالتجسيد وان القديم (المطلق) يمكن ان يحل في المحدث (الجزئى) ويختلط به ، وهذه مقولة لا تختلف كثيرا عن دعوى التبعض أو الحلول ؟

كانت نظرية « الكلام النفسى » هى الحل الذى قدمه الاشاعرة لهذه المشكلة . ويلخصها الباقلانى بقوله :

« ان الكلام الحقيقى هو المعنى الموجود في النفس ، لكن جعل عليه امارات تدل عليه ، فتارة يكون قولاً بلسان على حكم اهل ذلك اللسان وما اصطاحوا عليه وجرى عرفهم به وجعل لغة لهم ، وقد بين تعالى ذلك بقوله : (وما ارسلنا من رسول الا بلسان قومهم ليبين لهم ١٤ - ١٥) فاخبر تعالى انه ارسل موسى عليه السلام الى بنى اسرائيل بلسان عبرانى ، فافهم كلام الله القديم القائم بالنفس بالعبرانية ، وبعث عيسى

عليه السلام بلسان مرياني ، فافهم كلام الله القديم بلسانهم ، وبعث
نبينا صلى الله عليه وسلم بلسان العرب ، فافهم قومه كلام الله القديم
القلئم بالنفس بكلامهم ، فلغة العرب غير لغة العبرانية ولغة المريانية
وغيرهما ، لكن الكلام القديم القائم بالنفس شيء واحد لا يختلف
ولا يتغير . وقد يدل على الكلام القائم بالنفس الخطوط المصطلح عليها
بين اهل كل خط ، فيقوم الخط في الدلالة مقام النطق باللسان

« فصح ان الكلام الحقيقي هو المعنى القائم بالنفس دون غيره ،
وانما الغير دليل عليه بحكم التواضع والاصطلاح ، ويجوز ان يسمى
كلما اذ هو دليل على الكلام ، لا انه نفس الكلام الحقيقي » (٢) .

ويستدل الباقلاني على ذلك بأدلة من القرآن والسنة ، كقوله تعالى
في قصة زكريا عليه السلام : « آيتك الا تكلم الناس ثلاثة ايام الا رمزا »
(٣ - ٤١) وقول الرسول صلى الله عليه وسلم : « يا معشر من آمن
بلسانه ولم يدخل الايمان قلبه » ، ومن الشعر بقول الاخطل :

ان الكلام لفى الفؤاد وانما

جعل اللسان على الفؤاد دليلا

ومن الواقع بحال الاصم الابكم الذى يفهمنا كلامه القائم بنفسه
ونفهمه كلامنا القائم بانفسنا بالاشارة دون نطق اللسان .

ولقد كان من الممكن - عقلا - ان يبنى على هذه النظرية علم جديد
يسمى « علم الرموز » اعتمادا على ورود الكلمة في القرآن الكريم في قصة
نبي الله زكريا ، قبل ان تسمع دعوة دى سومير الى « السيميولوجية »
بَرَمَن طويل ، ولاسيما ان الكلام على الرموز او العلاقات قد عرف لدى
الطبقة الثانية من المعتزلة كما نرى في حديث الجاحظ في « باب
البيان » (٤) ، وقد نقل الاشعري عن « جماعة من اهل النظر » ان كلام
الانسان ليس بحروف (٥) . ولعل بحثا اعمق في هذه النقطة ان يكشف

عن جديد ، اما الآن فالذى يبدو لنا ان المتكلمين ظلوا يدورون حول الكلام المسموع والمقروء ، وإن لم يكن يشغلهم إلا القرآن ، ومعنى كونه « كلام الله » ، أو بعبارة أخرى : اذا قرأ قارئ « القرآن » ، أو سمعه من قارئ ، فهل ما يقرؤه انقارئ أو يسمعه السامع هو « كلام الله » ؟

ينقل الاشعري أقوالا كثيرة للمتكلمين السابقين في هذه المسألة ، تتفاوت بين القول باننا لا نسمع كلام الله الا بمعنى اننا نفهمه ، وانما نسمعه متلوا أو نسمع تلاوته ، وبين ان كلام الله سبحانه يسمع لانه صوت ، وكلام البشر لا يسمع لانه ليس بصوت ، الا على معنى ان دلالة التلى هي اصوات مقطعة تسمع ، وهذا القول الأخير هو قول النظام (٦) . وهو قول غريب ، ولعل فيه اشارة الى حديث ابن مسعود : اذا تكلم الله بالوحي سمع اهل السموات صلصلة كصلصلة السلسلة على الصفوان (٧) .

اما الباقلاني فيقول ان كلام الله « مسموع بالاذان وان كان مخالفا لمائر اللغات ، وجميع الاصوات ، وانه ليس من جنس المسموعات » (٨) . ويردف ذلك بقوله بعد بضعة أسطر : « انه لا يجوز أن يحكى كلام الله عز وجل ولا أن يلفظ به ، لان حكاية الشيء مثله وما يقاربه ، وكلام الله تعالى لا مثل له من كلام البشر ، ولا يجوز أن يلفظ به بتكلم الخلق لان ذلك يوجب كون كلام الله تعالى قائما بذاتين قديم ومحدث ، وذلك خلاف الاجماع والمعقول » .

ثم يعود فيقول في تفسير قوله تعالى : « انما امرت أن اعبد رب هذه البلدة الذى حرمها وله كل شيء وامرت أن اكون من المسلمين ، وإن اتلو القرآن » (٢٧ - ٩١ و ٩٢) : « فالمعبود غير العبادة التى هى فعل الرسول ، فكذلك التلاوة غير المتلو ، لان التلاوة فعل الرسول وهو المأمور بها ، والمتلو كلامه القديم ، ولم يأمره أن يأتى بكلامه القديم ، لان ذلك لا يتصور الامر به ولا يدخل تحت قدرة مخلوق ، انما امر بتلاوة كلامه ، كما امر بعبادته ، وعبادته غيره ، فكذلك تلاوة كلامه غير كلامه » (٩) .

وبعض هذا الكلام يديهى لا يرتاب فيه انسان . فقارىء القرآن يؤديه على قدر علمه وفهمه ، وسامعه يعيه على قدر علمه وفهمه . ولكن جمهور المسلمين يؤمنون انهم يقرعون كلام الله حقيقة لا مجازا ، ويسمعون كلام الله حقيقة لا مجازا . فالفرق بين التلاوة والمتلو - وهى تفرقة اخذها الباقلانى عن بعض المتكلمين السابقين - لا يبلغ عندهم حد المغايرة ، ولا يمكن - عقلا - ان يبلغها ، والمسلم العادى يتوق بفطرته الى ما يقربه من الله ، وربما قنع بالشئ القليل من ذلك ، ولكنه يحرص على هذا الشئ القليل ، ولا يحب ان يكتسح فى كلمة المغايرة .

لابد اذن من الجمع بين القديم والحديث ، بين المطلق والمحدود . والحل الذى نستظهره من كلام الباقلانى ، وان لم نقع على نص صريح فيه ، هو ان القرآن قديم ومخلوق فى الوقت نفسه ، قديم من حيث هو « كلام نفسى » ، عبرت عنه الكتب السماوية المتعاقبة ، وان لم تستوعبه جميعه لانه غير متناه (قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربي لنفد البحر قبل ان تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا) . (١٨ - ١٠٩) ، ومخلوق من حيث العبارة التى جاءت بلغة العرب وعلى طريقتهم فى النظم . وقد اوضح الباقلانى هذا المعنى بجلاء تام وان لم يتورط كما تورط المعتزلة من قبله فى استعمال عبارة « خلق القرآن » ، وذلك فى قوله :

« ويجب ان يعلم ان كلام الله تعالى منزل على قلوب الانبياء صلى الله عليه وسلم نزول اعلام وافهام ، لا نزول حركة وانتقال . والدليل على ذلك قوله تعالى : (وانه لتنزيل رب العالمين . نزل به الروح الامين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربى مبين) (٢٦ - ١٩٢ الى ١٩٥) . والمنزل على الوجه الذى بيناه من كونه نزول اعلام وافهام لا نزول حركة وانتقال كلام الله تعالى القديم الازلى القاسم بذاته ، لقوله تعالى : (وانه لتنزيل رب العالمين ٢٦ - ١٩٢) والمنزل عليه قلب النبى صلى الله عليه وسلم لقوله تعالى : (على قلبك لتكون من المنذرين ٢٦ - ١٩٤) والمنزل به هو اللغة العربية التى تلا بها جبريل ، ونحن نتلو

بها الى يوم القيامة ، لقوله تعالى (بلسان عربى مبين ٢٦ - ١٩٥ :
والنازل على الحقيقة المنقل من قطر الى قطر ، قول جبريل عليه
السلام » (١٠) .

ولعله اراد ان يمهد لهذا المعنى حين قال فى موضع سابق :

« ويجب ان يعلم ان كلام الله تعالى مكتوب فى المصاحف على
الحقيقة كما قال (انه لقرآن كريم . فى كتاب مكنون ٥٦ - ٧٧ و ٧٨)
وهو فى مصاحفنا مكتوب على الوجه الذى هو مكتوب فى اللوح المحفوظ ،
كما قال تعالى : (بل هو قرآن مجيد فى لوح محفوظ ٨٥ - ٢١ و ٢٢) . «
ثم يردف ذلك بقوله « لكن نحن نعلم وكل عاقل ان كلام الله الذى هو
مكتوب فى اللوح المحفوظ [هو القرآن المكتوب فى مصاحفنا] (١٠) شئ
واحد لا يختلف ولا يتغير ، وان اللوح غير أوراق مصاحفنا ، وان
الخط الذى فيه غير الخطوط التى فى مصاحفنا ، وان القلم الذى كتب فى
اللوحة غير اقلامنا . وكذلك كل ما اختلف وعاير غيره واختص بمكان دون
مكان وزمان دون زمان فهو مخلوق مريبوب ، وكل ما هو على صفة
واحدة لا يختلف ولا يتغير ، ولا يجوز عليه شئ من صفات الخلق ،
فكذلك هو كلام الله تعالى القديم وجميع صفات ذاته » (١١) .

فمع ان بداية هذه الفقرة توهم خلاف نظريته فى الكلام النفسى ،
فانه فى الواقع يمهد لهذه النظرية حين ينبه الى ان اللوح المحفوظ غير
اوراق مصاحفنا والخط الذى فيه غير الخطوط التى فى مصاحفنا والقلم
الذى كتب فى اللوح غير اقلامنا . ثم يعمم فيضع حدا فاصلا بين
المخلوق المحدود بالزمان وبين القديم الذى لا يختلف ولا يتغير .

ويمهد للنظرية نفسها - بطريقة اخرى - حين يتحدث عن
السمع فيقول :

« ويجب ان يعلم ان كلام الله تعالى مسموع لنا على الحقيقة لكن
بواسطة وهو القارئ . دليل ذلك قوله تعالى : (وان احد من المشركين

استجارك فاجره حتى يسمع كلام الله ٩ - ٦) . واعلم ان المسموع هو كلام الله القديم ، صفة لله تعالى قديمة موجودة لا بوجود السامع لها ، وانما الموجود بعد ان لم يكن هو سمع السامع وفهم الفاهم لكلام الله تعالى ، يحدث الله تعالى له سمعا اذا اراد ان يسمعه كلامه ، وفهما اذا اراد ان يفهمه كلامه ، لا ان المسموع لم يكن ثم كان عند السمع والفهم . وهذا كما ان الله موجود قديم بوجود قديم ، واذا خلق رجلا او امرأة لعبادته وسهل له العبادة التي لم تكن ثم كانت فانه يصير عابدا لله تعالى ، الذى هو موجود قديم دائم قبل العبادة وبعدها ، وانما الذى لم يكن ثم كان هو العابد والعبادة فافهم الحق وحدوده « (١٢) » .

فالذى يبدو من هذه لفقرة - للوهلة الاولى - انها مناقضة لقوله فيما سبق ان كلام الله « مسموع بالاذان وان كان مخالفا لسائر اللغات ، وجميع الاصوات ، وانه ليس من جنس المسموعات » . اذ كيف يكون كلام الله تعالى « مسموعا لنا على الحقيقة » مع انه ليس من جنس المسموعات ؟ ولكننا ، بشئ من التأمل ، نلاحظ ان قوله « مسموع لنا على الحقيقة » مساو تماما لقوله « مسموع بالاذان » . وانما نتوهم ان بين العبارتين تناقضا اذا ظننا ان استدراكه بقوله « لكن بواسطة وهو القارئ » تعنى ان كلام الله الذى نسمعه « على الحقيقة » هو الاصوات والحروف . وهو لم يتعرض لهذا المعنى باثبات او نفى ، فوجب ان تفهم هذه العبارة في ضوء العبارة السابقة ، فيكون كلام الله المسموع (بواسطة القارئ) هو كلام الله القديم ، « المخالف لسائر اللغات وجميع الاصوات » ، يسمعه السامع ويفهمه بسمع وفهم يخلقهما الله فيه ، ومثل هذا السمع وهذا الفهم يسهل تصورهما على ضوء نظرية الخلق المتجدد التي قال بها الاشاعرة . على خلاف ما قال به المعتزلة من تولد بعض الاحداث عن بعض .

على ان هذا النص الاخير يكشف لنا جانبا مهما من نظرية « الكلام النفسى » . فهذه النظرية لم تقتصر على الجمع بين رأى المعتزلة ورأى

اهل السنة في خلق القرآن ، بان جعلت القرآن قديما ومخلوقا في الوقت نفسه ، قديما من حيث حقيقته ، ومخلوقا من حيث ظاهره المنطوق او المكتوب ، والمحدد في الزمان والمكان ، ولكنها اعترفت كذلك بالكشف الصوفي حين اقرت بان كلام الله القديم يمكن ان يسمع ويفهم سمعا وفهما حقيقيين ، اذا خلق الله في الانسان القدرة على سماعه وفهمه . ومن ثم امكن ان تتعايش هذه المناهج الفكرية الثلاثة في الاسلام دون ان تقع بينها صراعات دموية عنيفة كالتي عرفت في تاريخ المسيحية ، وانما كان مجبور الصراع في الاسلام دائما هو الامامة ، اى السلطة السياسية .

- ٢ -

كتاب الباقلانى « اعجاز القرآن » لا يعد كتابا في علم الكلام ، وان كان الباقلانى متكلم ، وكانت قضية الاعجاز من القضايا التى شغل بها علماء الكلام . والقول بانها « من القضايا التى شغل بها علماء الكلام » لا يعنى انها من القضايا الكلامية الاصلية ، لان هذه ، كما سبق القول ، انما تدور حول تحديد مفهوم الالوهية وتفسير الوجود طبقا لهذا المفهوم . لهذا نجد طريقة المتكلمين ، كالخطابى والرمانى ، فى معالجة موضوع الاعجاز ، تختلف عن الطريقة المالوفة فى كتب الكلام ، طريقة المناظرة التى تتلخص فى تقرير الاعتقادات وعرض حجج الخصوم ثم نقدها ، على نحو ما نجد لدى الباقلانى نفسه فى « التمهيد » و « الانصاف » . وهذا فرق لا ينبغي اغفاله كلما لوحظ الفرق بين « المدرسة الكلامية » و « المدرسة الادبية » فى درس البلاغة .

والحق انه اذا كانت قضية « خلق القرآن » قضية كلامية صرفا ، فمن العسير ان نتصور قضية « اعجاز القرآن » على النحو نفسه . لقد سبقت حجج كلامية فى الرد على القائلين بالصرفة ، ولكن بعد ان قرر اكثر المتكلمين - وبينهم من ذكرنا - ان الاعجاز صفة ذاتية فى القرآن نفسه ، موجودة حتى فى اقصر سورة ، لم يبق الا انها راجعة الى بلاغته ، ولا مدرك للبلاغة - عند المتكلمين كما عند غيرهم - الا الذوق . وهذا ما يقرره الباقلانى - على الخصوص - فى مواضع كثيرة من « اعجاز

القرآن » . فهو لا يفتأ يكرر ان الناس يتفاوتون في معرفة وجه اعجازه بحسب تمكنهم من لسان العرب وتضلعمهم من اساليب البلاغ . بل ان الكتاب مبني بامره على عرض النصوص ونقدها والموازنة بينها . ولا يتعرض الباقلاني في كتابه هذا للقضية الكلامية الا في موضعين اثنين في اول الكتاب وآخره (١٢) ، مصرحا في الموضعين بان التحدى انما كان بنظم القرآن لا بالكلام القديم . وكلامه في الموضعين شديد الاختصار ، وهو يختم الأخير منهما بقوله : « ولم يجب أن نفرس ونذكر موجب هذا المذهب الذي حكيناه وما يتصل به لانه خارج عن غرض كتابنا الآن . » وهذه العبارة كافية وحدها في الدلالة على انه اصطنع في كتابه « اعجاز القرآن » - واعيا وعامدا - منهجا مغايرا لمنهجه في كتبه الكلامية .

ولكن هذا لا يعنى ان الباقلاني تخلى عن نظرية « الكلام النفسى » عندما شرع في بحث اعجاز القرآن . بل ان العكس هو الصحيح . فمادام منهجه في هذا الكتاب قائما على اثبات الاعجاز من خلال المقارنة بين القرآن وبين اصناف الكلام البليغ . التى عرفها العرب ، فمن الطبيعى ان يعتمد هذه النظرية التى تصلح للتطبيق على كلام البشر كما تصلح للتطبيق على الكلام الموحى به من الله . (بل ان لقاىل أن يقول ان نظرية « الكلام النفسى » ذاتها لم تسلم من شائبة التشبيه ، ولكن هذه نقطة فرعية لا تعيننا الآن .) ومن الطبيعى أن يظهر اليون السامع بين كلام الله فى القرآن ، المعبر عن القحيم ، وكلام البشر المعبر عن نفوسهم الفانية ، وان يظهر هذا- اليون مطردا فى كل شئ : فى كلمة كلمة من آياته ، وفى آية آية من سورته ، وفى كل قصة او معنى او غرض مما تصرف فيه القرآن . ويلاحظ ان الباقلاني ينظر الى الكلمة فى سياق الجملة ، والى الجملة فى سياق الآية ، والى الآية فى سياق القصة ، والى القصة فى سياق الصورة . وواضح من ذلك ان ادراكه لوحدة الكلام المنظوم يتطابق مع قوله ان النظم ليس الا عبارة عن « الكلام النفسى » الذى هو سريرة صاحبه ، تستمد وحدتها من وحدة وجوده . ففضيلة

النظم هي الابانة ، واذا كان القرآن قد تحدى العرب بنظمه ، لا بالكلام النفسى الذى هو عبارة عنه ، فلا سبيل الى التحدث عن هذا الكلام النفسى عند القول فى الإعجاز ، بل لا سبيل الى التحدث عنه اطلاقا ، ولكن المبدأ يظل قائما ، وهو « ان الكلام موضوع للابانة عن الاغراض التى فى النفوس » (١٤) . فلنن يستقيم النظم لشاعر أو كاتب الا باصلين : ان يكون باعته « كلاما نفسيا » ، أو بتعبيرنا الحديث ، ان يكون صادرا عن تجربة ، وان تطابق العبارة المعنى ، بلا فضول ولا تقصير .

وعلى هذين الاصلين يبنى الباقلانى نقده للشعر . فهو يستحسن من الشعر ما عبر عن حال صاحبه ، كشعر المتنبى وابن المعتز وأبى فراس فى الفخر ، وشعر أبى نواس فى المجون ، وشعر ذى الرمة فى وصف الصحراء « والشئ اذا صدر من اهله وبدا من أصله وانتسب الى ذويه سلم فى نفسه وبانت فخامته وشوهد اثر الاستحقاق فيه ، واذا صدر من متكلف وبدا من متصنع بان اثر الغرابة عليه وظهرت مخايل الاستيحاش فيه » (١٥) .

ومدار الصنعة على دقة التعبير عما فى النفس . ويمترعى النظر ، فى هذا المعنى ، تشبيه الباقلانى عمل الشاعر بعمل المصور ، وهو تشبيه يقع صحيحا فى ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر ، الا ان بين كلام ارسطو فى « الشعر » وكلام الباقلانى فرقا يأتى تفصيله بعد قليل . يقول الباقلانى : « وشبهوا الخط والنطق بالتصوير . وقد اجمعوا ان من احذق المصورين من صور لك الباكى المتضاحك والباكى الحزين والضاحك المستبشر ، وكما انه يحتاج الى لطف يد فى تصوير هذه الأمثلة فكذلك يحتاج الى لطف فى اللسان والطبع فى تصوير ما فى النفس للغير » (١٦) .

واذا كان مدار الصنعة على « تصوير ما فى النفس » ، لزم ان

تختلف طرائق الشعراء باختلاف طبائعهم . « الا ترى ان منهم من يجود في المدح دون الهجو ، ومنهم من يجود في الهجو وحده ، ومنهم من يجود في المدح و السخف ، ومنهم من يجود في الاوصاف ، والعالم لا يشذ عنه مراتب هؤلاء ولا يذهب عليه اقدارهم » (١٧) . اما فنون القول من شعر وخطب ورسائل ، واساليب البديع من تشبيه واستعارة وسجع ومقابلة وغيرها فيمكن اكتسابه حتى لا تخفى مواضعه على من يرومه (١٨) .

ويتحدث الباقلاني في مواضع كثيرة من « الاعجاز » عن تلاؤم النظم ، وحنن الانتقال من غرض الى غرض . وربما مال القارئ الى الظن بان « التلاؤم » الذي يتحدث عنه لا يتجاوز الصياغة او الالفاظ ، ولكن النصوص السابقة - ويمكن ان يجد القارئ نصوصا كثيرة في معناها - تدل على تصور واضح لما نسميه اليوم « الوحدة الفنية » ، الا انها وحدة مصدرها الشعور او « الكلام النفسى » ، ولذلك فهي لا تأبه كثيرا لاختلاف الاغراض ، بل انها لا تعطى « شكل » القصيدة اهتماما كثيرا ، فهي تسرى في كل ما قاله الشاعر ، وتشمل موضوعاته واغراضه كما تشمل طريقته في الصياغة .

واذا كان الباقلاني قد اكتفى في بيان هذه الفكرة باللمحات المتناثرة ، اذ كان يثنى عنان قلمه دائما كلما أخذ في شيء من نقد الشعر ، ليعود الى موضوعه الاصلى وهو « اعجاز القرآن » ، في حديث يفيض عاطفة ، ولذلك تعوزه الموضوعية العلمية التى تتطلبها الآن - فان ذلك لا ينبغى ان يمنعنا من ان ننسب اليه نظرية في « الوحدة النفسية » نضعها بازاء نظرية ارسطو في الوحدة الفنية ، لا نريد بذلك نوعا من الموازنة بين الرجلين ولا بين الامتين ، ولكننا كما قدمنا في صدر هذا المقال نحاول ان نستوضح - من خلال المقارنة - مفهوم العرب عن الشعر والفن عموما ، او جانبنا من هذا المفهوم على الاقل ، وان نصوغ هذا المفهوم في لغة عالمية .

فالوحدة الفنية لدى الباقلانى مصدرها الشعور . واذا كان الباقلانى قد أقام تصويره للفن على أساس من فلسفته الدينية فإنه لم يكن بعيدا عن التصور العربى الأصيل للفن والروح . ان الفن عند العربى لا يقتزل من ألله يعلمنه الشعر والموسيقى ولكنه ينبع من أعماقه ، من قرينه الجنى الذى تخيله على نحو ما تخيل الأعشى شيطانه ، بدويا يعيش فى خيمة فى قلب الصحراء . اما الله الخالق فواحد متعال ، لم ينصرف العرب عن عبادته منذ ابيهم إبراهيم الا حين فتنوا باصنام جاعوا بها من خارج ارضهم (كالاصنام الكثيرة التى جاعوا بها فى عصرنا هذا) وحسبوها تقريهم الى الله زلفى . وبقيت عاطفتهم الدينية لمحا من وراء الغيب فلم تفيد بأسرار ، ولم تخضع لكنيسة ، انما هى حدس ينبع من الوجدان ، لا نظام فلسفى يركز الى منطق .

ذلك بان عالم الشعور كالبحر مائج لا يستقر ، او كالصحراء تبدو متشابهة المعالم بيد انها تتلون كما تلون فى ألوانها الغول . ولعل العربى ، لهذا السبب ، لم يستطع (الى اليوم) أن ينظم الملاحم الطويلة ، فكيف له بامساك هذا الشعور وتثبيتته فى موضوع واحد ؟ وحين نظم الشعر القصصى لم يقدم شعرا ولكنه قدم تاريخا جافا باردا . فشعوره الفياض لم يمنعه من التعامل مع الواقع بذكاء ومهارة ، ولكنه جعله حكيما حين جعل اليونانى فكره المنظم فيلسوفا ، وجعل شعره غناء كله حين استأثرت المحاكاة بمعظم الشعر اليونانى . ولا بأس بان نشير هنا الى انه اشتق اسم « الشعر » من الشعور ، على حين اشتق اليونان اسم الشعر عندهم من « الصنعة » .

قد يبدو فى هذه الفروق نوع من التعميم الخطر ، ولعل عالم اليوم ، الذى تذوب فيه الفروق ، ياباها . ولكننا لا نزعم انها فروق ابدية ، ولا نريد ان نتورط - كما تورطت اجيال سابقة - فندعى الفضيلة لفريق دون فريق ، ولكننا نحاول ان نتلمس فى شتى مظاهر الحضارة العربية ما هو منها بمنزلة القيم الثابتة ، فاذا صح الاستنتاج لم يكن فيه ما يصد

التطور ، او يعوق حركة التاريخ ، ولكنه يغدو دليلا للعمل ، وارتدادا لاتفاق المستقبل .

وقد مرت بك كلمة الباقلانى فى مقارنة عمل الشاعر بعمل المصور . ولا ندرى هل نظر فيها الى كلمة أرسطو ؟ لقد تعرض أرسطو لتشبيه عمل الشاعر بعمل المصور فى ثلاثة مواضع من كتاب « الشعر » (الفصول : ٤ ، ١٥ ، ٢٥) ، ولم يشر فى موضع واحد منها الى « تصوير ما فى النفس » ، وانما حديثه كله عن « المحاكاة » . صحيح ان المحاكاة عند أرسطو ليست نقلا حرفيا عن الواقع ، فالشاعر والمصور كلاهما لا يلتزمان بمحاكاة الاشياء كما كانت او تكون ، بل إنهما يصححان يحاكياها كما تقال وتظن ، او كما ينبغى أن تكون . ولكن البون لا يزال بعيدا بين « تصوير ما فى النفس » و « محاكاة الاشياء » .

لهذا فالوحدة الفنية عند أرسطو تقوم على الحقيقة الموضوعية . والحقيقة الموضوعية للاشياء - طبقا لفلسفته - تكن فى عللها الاربعة : المادية والصورية والفاعلة والغائية . اما اهم هذه العلل الاربعة ، تلك التى تقوم بها ماهية الشئ ، فهى العلة الصورية . ولذلك فان الوحدة الفنية (او « الكل » عند أرسطو ، وهو اصل ما يسميه المعاصرون « الوحدة العضوية ») اساسها صورى ، لا يبعد - فى جوهره - عن صياغة قياس منطقى . والمنطق الصورى - بدوره - هو التصور الذهنى للعلل الصورية القائمة فى الطبيعة . واذا كان القياس المنطقى مؤلفا من حد اصغر وحد اوسط ونتيجة ، فكذلك « الكل » هو « ما له مبدأ ووسط ونهاية . والمبدأ هو ما لا يكون بعده شئ آخر بالضرورة ، ولكن شيئا آخر يكون او يحدث بعده على مقتضى الطبيعة . اما النهاية فهى - على العكس - ما يكون هو نفسه بعد شئ آخر على مقتضى الطبيعة اما بالضرورة ، او بحكم الاغلب ، ولكن لا يتبعه شئ آخر . والوسط هو ما يتبع آخر ايضا . » (الشعر - ف ٧) .

لم يضع الباقلانى مثل هذا التعريف المحكم للوحدة الشعرية ،
فالكل أو التام أو الواحد عند ارسطو يقابله عند الباقلانى « النظم » .
و « النظم » عنده لا يوجد فى اتم صوره الا فى القرآن . وهو يفصل
اعجاز النظم القرآنى فى عشر نقاط اولها ان القرآن تفرد عن سائر
الكلام بأسلوب خاص لا هو بالشعر ولا السجع ولا الكلام المرسل ، ومنها
ان فواتح السور اشتملت على نصف عدد الحروف العربية ، واشتملت من
كل نوع من انواع الحروف - بحسب تصنيف علماء اللغة - على نصفه ،
ومنها ان الجن استنوا مع الانس فى العجز عن الاتيان بمثله . اما النقاط
الست الباقية فيجعلها اطراد ذلك الاسلوب البديع فى القرآن كله مع اختلاف
موضوعاته ومنوف مخاطباته بحيث لا يعتوره توغر ولا اسفاف ، وبحيث
ان الكلمة منه اذا وردت فى تضاعيف كلام بليغ تميزت عن سائره بحسن
غير عادى . هذا جل ما نخرج به من كتاب الباقلانى عن معنى
« النظم » . ولا شك ان انصرافه الى بحث النظم القرآنى خاصة ،
مع تقريره ان بلاغة هذا النظم غير راجعة الى كونه تعبيراً عن الكلام
القديم (فهذه صفة تشاركه فيها سائر الكتب السماوية التى لا تعد معجزة
كالقرآن) قد حجزه عن التعمق فى بحث « الوحدة النفسية » التى هى
نتيجة طبيعية للقول بان مرجع البلاغة هو « تصوير ما فى النفس » .

فى الوقت نفسه كانت فلسفة ارسطو تترجم الى العربية ، وكان
الفلاسفة العرب يلخصونها ويشرحونها ويحاولون التوفيق بينها وبين
الشريعة . ولكن كان ثمة اختلاف جذرى بين الفلسفة الارسطية وعلم الكلام :
هذا يرى صور الوجود الزمانى المكانى اجساما واعراضا وجواهر صادرة
عن بارى لا يقال انه جسم أو عرض أو جوهر ، بل لا يقال انه
« شئ » الا على معنى انه « موجود » ، وانما يعرف بصفاته التى
وصف بها نفسه ، وبمخلوقاته التى اوجدها بكلمة « كن » . فموجودات
الطبيعة ليست الا مظاهر وآثارا لقدرته غير المحدودة . اما الفلسفة

الارسطية بعلمها الاربع فانها ترى الوجود اجناسا بعضها فوق بعض ،
تتميز أو تلتقى بحكم اختلافها أو اتفاقها في الماهية ، التي تقوم على
العلة الصورية . فالكون هوى لا معنى لها حتى تحل فيها الصورة .
وهكذا رأينا « نظرية الفن » التي ينزع اليها علم الكلام - وإن كنا لا نعرف
ولا نزع أنها اكتملت في شكل « نظرية » بالمعنى الدقيق - تنشد التعبير
عن عالم النفس ، تعبيرا غير محدود الا بشروط التعبير نفسه من الابانة
والمطابقة . أما « نظرية الفن » التي قدمها الارسطيون العرب فكانت تركز
على اعطاء « صورة » أو « شكل » للمعاني التي لم تعد في ذاتها
مهمة . وكلمة الجاحظ (« والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي
والعربي ، والبدوي والقروي ، وإنما الشأن في اقامة الوزن ، وتخبر
اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ،
فانما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير ») (١٩)
تبدو لنا ذات دلالة مزدوجة : فهي من جهة رد على الشعبية الذين
ادعوا لليونان والفرس السبق على العرب « بالحكمة » ، وترديد لزعم
الجاحظ أن العرب انفردوا عن سائر الامم بفصيلة اللسان وبديهة
الشعر ، وهي من جهة أخرى قبول لمبدأ الفلسفة الارسطية التي تقدم
الصورة على الهوى أو الشكل على المادة . ولعل الجاحظ نفسه لم
يكن واغيا بهذا التناقض الذي لا يستغرب من كاتب موسوعي مثله .
أما الناقد العربي الذي مثل الثقافة اليونانية والفلسفة الارسطية اصدق
تمثيل فكان قدامة بن جعفر . فقد طبق مبدأ « الهوى والصورة »
تطبيقا مباشرا حين رد ماهية الشعر الى شكله ، وجعل فن الشعر كله
صنعة ، ولم يشر مرة واحدة الى كونه نابعا من الشعور ، كما نجد عند
النقاد الذين غلبت عليهم الثقافة العربية من الجاحظ الى ابن رشيق .
أما المعاني - وإن لم تكن مقصودة لذاتها في صنعة الشعر ، فهي لا تخرج
عن كونها « العلة الهيولانية » التي لا تقوم بها ماهيتها - فمعندنا
العقل وحده ، أي الفلسفة الارسطية أيضا في تصور قدامة . فالشعر
كله اما مديح واما هجاء ، والمديح لا يكون الا « بالفضائل النفسية » ،

- والهجاء لا يكون الا بضدها ، والفضائل النفسية تقاس بتعريف ارسطو للفضيلة .

وحاول ابن سينا ان يجذب فكرة « المحاكاة » للارسطية قليلا نحو « تصوير ما في النفس » ، فاخرج لنا فكرة « التخيل » التي تضمنت اشارة الى القوى النفسية الاكثر ارتباطا بالحواس . وقد بسطنا القول في العلاقة بين التخيل والمحاكاة في موضع آخر (٢٠) ، فلا محل لاعادته هنا . اما الفكرة التي المحنا اليها ثمة ، ونود ان نبرزها الآن ، فهي ان امتزاج الثقافة العربية التي تقوم على « الشعور » بالثقافة اليونانية التي تقوم على « العقل » قد انتج تيارا جديدا ، ان لم نقل عهدا جديدا ، في تاريخ الشعر العربي : تيار ابي تمام والمتنبى والمعري ، وهو تيار حافل بالصراعات الفكرية والعاطفية ، التي تعكس واقعا حضاريا شديد التعقيد والغرابة على النفسية العربية . فما ندري : هل استنزف « الشعور » العربي نفسه ، فراح يستنجد بالعقل لحل المشكلات التي زج بالحضارة العربية اليها في اندفاعه الاول ؟

- ٤ -

ولنعد الى نظرية الشعر : لقد أنتج ذلك المزاج عمليين عظيمين في تاريخ النقد العربي والبلاغة العربية : « دلائل الاعجاز » و « اسرار البلاغة » لعبد القاهر الجرجاني ، و « منهاج البلغاء » لحازم القرطاجني . يستوقف نظري ، الآن ، قوة التيار الكلامي الذي يتمثل فيه الجانب الاصيل من هذين العمليين . اما الجرجاني فقد كانت نظرية « الكلام النفسي » هي عمدته للفصل في قضية « اللفظ والمعنى » التي ظل النقد العربي يبدي فيها ويعيد ، دون طائل ، منذ عهد الجاحظ . وبفضل هذه النظرية تقدم الجرجاني خطوة أخرى نحو « السيميولوجية » التي

رسم « سوسير » خطوطها الاساسية في مطالع هذا القرن . واذا كانت الابحاث النفسية والفسولوجية عن الوظيفة اللغوية قد شجعت سوسير على اقتحام نقطة مهمة ، وهى الارتباط بين « الصورة السمعية » و « المفهوم » فى المخ البشرى ، فيجب الا ننسى ان المتكلمين العرب استعانوا - حتى قبل الجرجانى - بملاحظاتهم حول الوظيفة اللغوية عند المعوقين ، على ان هذه النقطة التى بقيت غامضة عند الجرجانى ، وترتب على غموضها ان بدت نظريته فقيرة - الى حد ما - فى جانب احياء الافاظ ، لم تمنعه من ملاحظة الفرق بين ما سماه « المعانى الاولى » و « المعانى الثانية » وهى الفكرة الاساسية فيما يسميه تشومسكى اليوم « التركيب السطحى » و « التركيب العميق » فى النحو .

واما القرطاجنى الذى اذهلنى ، منذ اكثر من ربع قرن ، بجراته وصراحته فى الاعتراف من معين الثقافة اليونانية ، فان اصلاته الحقيقية - كما ارى الان - لا تبدو فى تعريبه لفكرة المحاكاة التى اخذها عن ارسطو - من طريق ابن سينا - بقدر ما تبدو فى تحليله للقوى الابداعية ودورها فى الانتقالات الخاطرية التى تتكون منها القصيدة . وكتابه - من هذه الناحية - ثمرة ناضجة للاتجاه 'نفسى' الذى نحا نحوه النقد العربى بتأثير علم الكلام . وتحليله لبائية المتنبنى « اغالب فيك الشوق والشوق اغلب » مثال ممتاز للنقد التطبيقي المعبر عن هذا الاتجاه .

ستوقف نظرى - كذلك - المראה الشائعة فى كتابات الرجلين . هذا معنى خارج عن « نظرية الفن » ، ولكنه يصور موقفا حضاريا لم تكن نظرية الفن ، آخر الامر ، الاجزاء منه .

وفيما عدا هاتين الملاحظتين لا اجد شيئا ذا بال اضيفه الى ما قلته من قبل عن الجهد التوفيقي والخلق (قلما يجتمع الوصفان !) الذى قام به هذان العالمان . واخشى ان يكون كل ما اصل اليه - لو حاولت ذلك - هو تشويش الفكرة التى اردت ابرازها فى هذا المقال .

أما الموضوع الذى اتمنى ان تنتهيا الظروف لى او لغيرى كى يبحثه
بحثا عميقا مستوعيا ، متتبعا علامات الاستفهام القى ارجو أن أكون
قد نجحت فى اثارتها فى هذا البحث (فليست اكثر من علامات استفهام) -
فهو نظرية الفن عند الصوفية . وهذا موضوع قائم براسه ، وخضم
واسع لا يمكن لامرئ أن يبحر فيه الا بعد استعداد طويل .

هوامش :

- (١) تاريخ ابن خلدون ، ج ١ ، ط بولاق ص ٢٨٨ .
- (٢) « الانصاف » للباقلاني ، تحقيق الشيخ محمد زاهد الكوثري ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٢ ص ١١٠ .
- (٣) م . ن . ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .
- (٤) « البيان والتبيين » ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ج ١ ، ص ٧٥ ، القاهرة ١٩٤٨ . وانظر ايضا : الرماني : « النكت في اعجاز القرآن » ضمن كتاب « ثلاث رسائل في اعجاز القرآن » تحقيق محمد خلف الله احمد ومحمد زغلول سلام ، ص ٩٨ القاهرة د . ت .
- (٥) « مقالات الاسلاميين » تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ج ٢ ص ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، القاهرة ١٩٥٤ .
- (٦) « مقالات الاسلاميين » ، ج ٢ ، ص ٣٢٥ .
- (٧) « الاتقان » للميوطي ، النوع السادس عشر (كيفية الوحي) .
- (٨) « الانصاف » ٨١ - ٨٢ .
- (٩) م . ن . ، ص ٩٦ - ٩٧ .
- (١٠) الجملة التي وضعناها بين قوسين معقوفين مقحمة على السياق ، ونرجح انها كانت تعليقا لاحد القراء ادرجها الناسخ في النص .
- (١١) الانصاف ، ص ٩٣ .
- (١٢) الانصاف ص ٩٤ - ٩٥ .
- (١٣) « اعجاز القرآن » للباقلاني ، تحقيق السيد احمد صقر ، ص ٧ ، ٢٩٤ ، القاهرة د . ت .
- (١٤) م . ن . ، ص ١٧٨ .
- (١٥) م . ن . ، ص ٤٢٠ - ٤٢٥ .
- (١٦) م . ن . ، ص ١٨٠ - ١٨١ .
- (١٧) م . ن . ، ص ١٦٨ و ٣٣٠ - ٤٢١ .
- (١٩) « الحيوان » تحقيق عبد السلام محمد هارون ج ٣ ص ١٣١ - ١٣٢ ، القاهرة ١٩٣٨ .
- (٢٠) « كتاب الشعر لارسطو » ، القاهرة ١٩٦٧ .

نظرية النقد ضد طاغور

- ١ -

« نظرية النقد » ، « الاسطاطيقا » ، و « علم الجمال » مصطلحات ثلاثة نرى من الخير أن نحدد فهمنا لها قبل تفصيل المقال في « نظرية النقد » عند طاغور ، حتى يكون مجال درسنا واضحا منذ البداية .

إذا تصورنا الفلسفة - بمعنى البحث العقلي الحر غير المعتمد على التجريب - والعلوم التجريبية ، والاتصال المباشر بالأعمال الفنية ، مصاور ثلاثة للفكر البشرى ، فأننا نستطيع القول بأن « علم الجمال » ينتمى الى المحور الاول ، و « الاسطاطيقا » الى الثانى ، و « نظرية النقد » الى الثالث ، مع أن كلا من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولا أصليا بالكشف عن معنى « القيمة » فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة من ناحية ، ويمنبثها من ناحية ثانية ، وبالجمهور الذى تعرض عليه من ناحية ثالثة . أما « علم الجمال » فيستخدم لذلك منهج الفلسفة وهو البحث النظرى ، وإن جاز أن يعتمد على نتائج العلوم المختلفة ولاسيما علم النفس وعلم وظائف الأعضاء . وأما « الاسطاطيقا » فهى كما يدل اسمها فى اللغات الأوروبية « علم الاحساس » ، ومعنى ذلك أنها تحاول أن تصل الى فهم تلك العملية المعقدة ، عملية تذوق الجمال ، بادئة من دراسة الاحساسات البسيطة التى يمكن أن تتناولها التجارب فى العمل . وأما « نظرية النقد » فانها تسعى الى الكشف عن طبيعة الأعمال الفنية ، على اختلافها ، والفروق بين فن وفن ، معتمدة على دراسة هذه الأعمال نفسها ، وتمييز جيدها من رديئها . وبذلك تقف فى مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التى تبحث عنها الفلسفة والعلم ، وبين القضايا الجزئية التى يتناولها النقد التطبيقي .

وقد قال قدامؤنا انه « لا مشاحة فى الاصطلاح » . فقد تجد تسميات أخرى للبحوث التى تتناول بيان « القيمة الجمالية » فى الأعمال

الفنية أو فيها وفي الطبيعة ، كقولهم « نظرية الفن » أو « فلسفة الفن » أو « فلسفة النقد » يعنون شيئا قريبا مما شرحناه تحت اسم « نظرية النقد » . وهذه المصطلحات كلها ليست بعد الا تقريبا لمضمون البحوث التي تناولت القيمة الجمالية ، ومحاولة لتصنيفها انواعا تقرب فهمها ، مع ان لكل باحث طريقته التي قد تكون مزيجا من نوعين من هذه الأنواع أو منها جميعا ، وقد تضيف اليها ما لم نذكره ، كما نرى من تائر بعض الكتاب في « الاسطاطيقا » بعلم الانثروبولوجيا الثقافية أي بدراسة المظاهر المختلفة لحضارة الانسان .

وقد اخترت اسم « نظرية النقد » عند الكلام على نظرات طاغور الأساسية في الأعمال الأدبية والفنية ، لأنني وجدته أقرب الى طبيعة هذه النظرات من حيث تائرها بفلسفته العامة من ناحية ، وبممارسته للأدب ولفنين آخرين وهما الموسيقى والرسم من ناحية أخرى .

ونظرية النقد عند طاغور مفرقة في عدد من محاضراته ومقالاته ، ولاسيما في كتابيه « الشخصية » (١) و « الوحدة الخالقة » (٢) . ومن هنا بعض الصعوبة التي يجدها الباحث . على ان هناك صعوبة أخرى اعظم ، لأنها ناشئة من منهج طاغور الفكري نفسه . فطاغور يكره التحديد . ومع أن ما كتبه عن نظرية النقد ليس بالشيء القليل ، فإننا لا نقع فيه على تعريف للفن ، بل لا نستطيع ان نستخلص منه تعريفا ونحن مطمئنون ، لأننا بذلك نكون قد وضعنا على تفكيره اطارا من صنعنا نحن ، ولو شاء طاغور ان يضح مثل هذا الاطار لتحديد فكرته لفعل . ولكنه تجنب ذلك عامدا . فهو يقول في صدر مقالته : « ما هو الفن » .

« هل ينبغي ان نبدأ بتعريف ؟ ولكن تعريف شيء له نمو في الحياة

Personality (MacMillan and Co. London 1921). (٢)

Creative Unity (MacMillan and Co. London 1922). (١)

هو في الواقع تحديد لنظرتنا نحن حتى نستطيع ان نراه بوضوح .
وليس بلزوم أن يكون الوضوح هو المظهر الأوحـد ولا الأهم لحقيقة ما .
فالمنظر الذي يكشفه مصباح اليد الكهربى منظر واضح ولكنه ليس منظرا
كاملا . واذا اردنا ان نعرف عجلة تتحرك فيجب الا نبالى اذا تعذر
عد قضبانها جميعا . فحين تكون مرعة الحركة مهمة لا دقة الشكل
فحسب فعلينا ان نقنع بتعريف للعجلة فيه بعض النقص . ان الأشياء
الحية لها صلات بعيدة المدى بما حولها ، وبعض هذه الصلات لا ترى
ولكنها تغوص عميقا في التربة . وقد يدفعنا التـحمس للتعريف الى ان
نقطع اغصان الشجرة وجذورها لتحليلها كتلة من الخشب تسهل درجتها
من قاعة درس الى قاعة درس ، فتكون بذلك مناسبة لكتاب مدرسى ،
ولكن اذا كانت كتلة الخشب تتبدى واضحة عريانة فلا يمكن القول بنسـاء
على ذلك انها تعطى صورة اصدق للشجرة في مجموعها (١) » .

ولعلنا نلاحظ من هذه الفقرة ان الطريقة التى يؤثرها طاغور في عرض
افكاره هى الاعتماد على القياس والتشبيه اكثر من التعريف . ونقول
« القياس والتشبيه » لأن كثيرا من المقارنات التى يعقدها (كالمقارنة بين
الفن وبين العجلة الدائرة وبينه وبين الشجرة في النص السابق) هى
اقرب الى التشبيهات والأمثال التى نجدها في الكتابة الأدبية منها الى
القياسات المنطقية . وعلينا امام هذه الأمثال والتشبيهات ان نقنع من
الكاتب باللمحة ونقوم نحن بعملية التأويل .

ويتصل بهذه الخصيصة - من قريب - خصيصة أخرى في كتابات
طاغور النظرية ، وهى انه لا يلزم نفسه حدود الاستدلال كما يفعل
معظم الباحثين ، بل يعتمد في كثير من الأحيان على الذوق أو البديهة ،
وينتج عن ذلك ما يشبه القفزات في تفكيره . فهو يقول عن مبدأ
الوحدة مثلا : « ما كان يمكننا ابدا ان نصل بالمنطق الى حقيقة ان

الروح التى هى مبدأ الزحدة فى تجد كمالها بوحدتها فى الآخرين . لقد عرفنا ذلك ببهجة هذه الحقيقة (١) » .

ويقول فى معرض الكلام عن منهجه الفكرى بصفة عامة :

« لقد سبق أن أوضحت أن دينى هو دين شاعر . فكل ما اشعر به عنه هو من البصيرة وليس من المعرفة . أقول صراحة اننى لا أستطيع أن أجيب بوضوح عن أسئلة حول مشكلة الشر ، أو حول ما يحدث بعد الموت . ومع ذلك فأنى واثق من أنه قد مرت على لحظات مسّت فيها روحي اللامحدود ، وشعرت به شعورا شديدا عن طريق اشراق البهجة (٢) » .

وكذلك كان تفكير طاغور فى المسائل التى تندرج تحت نظرية النقد تفكير شاعر . والباحث الذى يأتى من بعد ليقوم بمهمته المتواضعة فى شرح أفكار ذلك الشاعر يجد نفسه بين امرين : إما أن يعرضها كما هى فإن يلزمه من ذلك ترك فجوات كثيرة فى التسلسل المنطقى لهذه الأفكار فحسب بل يلزمه أيضا أن تظل الأجوبة عن كثير من المسائل غير محددة التحديد الكافى ، وإما أن يؤثر الوضوح والترابط فيقدم صورة ظاهرة الكمال والجزم يمكن أن تندرج بسهولة بين نظريات النقد ولكنها تبتعد بمقدار هذه السهولة نفسها عن حقيقة تفكير طاغور .

والقصد فى هذا المقال أن يكون وسطا بين الطرفين بأن يقف عند النقاط الواضحة فى نظرية طاغور فيتخذها دعائم للبحث ويصور ما بينها من ارتباط يكون وحدة فكرية لا شك فيها ، وأن جاز أن يبقى جانب الايحاء فى بعض الأفكار أغلب من جانب التحديد .

Ibid, p. 67-68. (١)

«The Religion of an Artist» in : Contemporary Indian (٢)

Philosophy, ed. by Radhakrishnan & Muirhead, London 1936. p. 33.

لقد كان طاغور من المؤمنين بوحدة الوجود ، فلعلنا لا نبعد عن طبيعة تفكيره حين نبدأ بتعيين الوحدة التى تنتظم كتاباته فى نظرية النقد . وقد قدم لنا هو نفسه اشارة الى هذه الوحدة حين قال عن احدى مسرحياته الاولى « انتقام الطبيعة » : « ان موضوعها هو الموضوع الذى تدور حوله جميع كتاباتى : لذة الوصول الى اللامحدود فى المحدود » . ولكننا اذا تناولنا نظرية طاغور النقدية من هذه الزاوية فسنبدأ من اعمق نقطة فيها لأنها هى النقطة التى تتشابه عندها النظرية بموقفه من الوجود كله ، وتصبح - كما قال هو فى معرض كلامه عن الفن - « من تلك الأشياء الحية التى لها صلات بعيدة المدى بما حولها ، وبعض هذه الصلات لا ترى ولكنها تغوص عميقة فى التربة » .

ولهذا نختار مدخلا آخر الى نظرية النقد عند طاغور ، وهو احد المداخل التى أشار اليها الفيلسوف الهندى « سوامى ابهداندا » للفلسفة الهندية بصفة عامة ، وأعنى « المسير من مبدأ الاثنينية الى مبدأ الوحدة » (١) فالفلسفة الفيديا - على قول هذا الفيلسوف - تبدأ بالتسليم باثنينية العالم : اثنينية المطلق والجزئى ، الخالق والمخلوق ، اللامحدود والمحدود ، وتنتهى الى القول بوحدهما ، وفى نظرية طاغور نجد اثنينيات كثيرة ، تنتهى بنا الى مبدأ الوحدة .

والبدء بهذه الاثنينيات عند طاغور - فوق موافقته لطبيعة الفلسفة الهندية بوجه عام - يتفق أيضا مع طبيعة المشكلات التى تتناولها نظرية النقد . فلعل أهم هذه المشكلات هى مشكلة تحديد القيمة الفنية : أهى فى الفن نفسه ام فى شئ خارج عن الفن . والخلاف قديم يرجع الى افلاطون وأرسطو ، فقد إقصى افلاطون الشعراء عن مملكته الفاضلة لأن

Swami Abhedanda : «Hindu Philosophy in India» in : (١)
«Contemporary Indian Philosophy» p. 59-60.

الشعر لم يكن في نظره الا محاكاة للأشياء ، والأشياء بدورها ليست إلا صورا ناقصة من « المثل » أو الصور الكاملة الموجودة في عالم الأفكار . فالمحاكاة التي يقوم بها الشاعر أو الفنان ليست عند أفلاطون بذات قيمة في نفسها ، وإنما هي صورة رديئة من شيء أفضل أو أقل رداءة ، ومن هنا لم يجد لها مكانا في جمهوريته الفاضلة ، بل رآها ذات ضرر محقق . أما أرسطو فقد وجد أن محاكاة الأفعال التي يقوم بها الشاعر التراجيدى ذات قيمة في ذاتها لأنها تثير في النظارة انفعالى الخوف والشفقة ، فتحدث « تطهيرا » لهذين الانفعالين . ولم تزل المشكلة قائمة ، وقد أخذت في كثير من العصور والبيئات صورة صراع بين مبدا « الفن للحياة » ومبدا « الفن للفن » ، كما أخذت في عصور أخرى صورة الصراع بين انصار الشعر الحكى أو الفلسفى وانصار الشعر الخالص أو المطبوع ، أو بين انصار المعنى وانصار اللفظ .

ولقد كان لطاغور موقف واضح من هذه الاثنينية . ولكننا لنوضح هذا الموقف يحسن بنا أن نمهد له باثنينية أكبر شمولاً عنده ، وهى اثنينية « الضرورى والفائض » أو « الوسائل والغايات » . فطاغور يقول أن أهم ما يميز الانسان عن الحيوان هو أن الحيوان مستغرق تقريبا في حدود ضروراته ، فمعظم مناشطه ضرورى للمحافظة على النفس والمحافظة على النوع ، أما الانسان فإنه أكبر من ضروراته ، فمعرفته لا تقف على الحدود التي تلزم للحصول على الطعام والماوى بل تتجاوز هذه الحدود الضرورية لتتشد المعرفة في ذاتها ، ومن هذا الفائض ينتج علمه وفلسفته ، وإثاره يتجاوز الحدود التي تقتضيها المحافظة على النوع لتتشد الخير لذاته ، وعلى هذا الأساس تقوم أخلاقه ، ثم أن انفعالاته تتجاوز القدر الذى تتطلبه مثيرات الانفعال ، ومن هذه الزيادة ينتج الفن (١) « فإن ما يزيد عن حاجتنا يصبح معبرا عنه . أن درجة المنفعة الخالصة هي أشبه بحالة الحرارة المعتمدة . فإذا تجاوزت نفسها

أصبحت حرارة مشرقة ، وعند ذلك تكون معبرة (١) » .

وعلى هذا الأساس نفهم موقف طاغور من قضية « الفن للفن » .
لقد أصبحت هذه العبارة - كما يقول - منقصة عند فريق من نقاد الغرب ، وهذا في نظره رجوع الى موقف التشدد الخلقى الذى ينظر نظرة الشك الى كل متعة ، ولكن التمتع لا يصبح منقصة إلا حين يفقد صلته المباشرة بالحياة ، فتقوم الدعوة الى رفض السعادة على أنها شرك . أما اذا ادركنا أن متعة الفن لذاته كمتعة العلم لذاته والخير لذاته ، هى قوام الحياة الانسانية ، فاننا لا نسلم باخضاع الفن لشيء خارج عنه ، سواء اكان هذا الشيء هو تفسير الحياة فلسفيا ، أم المساعدة على حل مشكلات اليوم ، أم التعبير عن عبقرية الشعب الذى ينتمى اليه الفن (٢) .

ولكن كيف نصف هذه المتعة التى نحصل عليها من الفن ؟ من الممكن أن نقول بناء على تفرقة طاغور بين « الضرورى والفائض » فى مجال الحياة الانفعالية - أن الفن تعبير عن الانفعالات الزائدة التى لا يستغرقها الواقع - وبذلك نكون قريبين جدا من التفسير الشائع « للتطهير » الأرسطى . ولكن هذه ليست إلا الخطوة الأولى نحو فهم نظرية طاغور النقدية . فحين نسأل بعد ذلك : وما قيمة التعبير عن هذه الانفعالات الزائدة ؟ فاننا سنجد طاغور يختلف اختلافا بينا عن أرسطو . أن الجواب الذى يقدمه طاغور عن هذا السؤال هو نموذج من طريقة « البداة الشعرية » التى يعتمد عليها تفكيره ، وهو فى الوقت نفسه الفكرة الرئيسية فى فلسفته النقدية . ومع أن هذا الجواب يؤكد اثنيئية « الضرورى والفائض » ويضيف إليها اثنيئيات أخرى ، فانه - ربما لكونه يصل بهذه الاثنيئيات الى قمتها - يشير الى مبدا الوحدة الذى يكمن تحتها . يقول طاغور :

Ibid, p. 6. (١)

Ibid, p. 30. (٢)

» عندما يثار في قلوبنا انفعال ما يزيد كثيرا على القدر الذى يمكن ان يستغرقه الشيء المحدث له ، فان هذا الانفعال يرتد اليها ويجعلنا نشعر بانفسنا عن طريق موجاته المنعكسة . حين نكون فقراء يكون كل انتباهنا مركزا على خارجنا - على تلك الاشياء التى يجب ان نحصل عليها لسد حاجتنا . ولكن حين تزيد ثروتنا كثيرا عن حاجتنا فان نورها ينعكس علينا ثانية فنضطرب للشعور باننا أغنياء . وهذا هو السبب فى ان الانسان - من بين جميع المخلوقات - هو وحده الذى يعرف نفسه . فان اندفاعه الى المعرفة يرتد اليه بفيضه . وهو يشعر بشخصيته شعورا اقوى من سائر المخلوقات لان قوة شعوره اكبر مما يمكن ان تستغرقه اشيائه . وهذا الفيض من الشعور بشخصيته يحتاج الى منفذ للتعبير عنه . ومن ثم فان الانسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن اشيائه . ان اشيائه تجد مكانها فى كتب المعلومات والعلم ، حيث يجب عليه ان يخفى نفسه اخفاء تاما (١) » .

اذن فقيمة التعبير عن الانفعال لذاته هى انه تعبير عن الشخصية . وكلمة « الشخصية » من الكلمات المحورية فى فلسفة طاغور . فهى تعنى شعور الانسان الكامل بوجوده ، وهذا الشعور هو مبدأ الوعى ومنتهاه ، فالعالم « شخصى » مثلنا ، واتصالنا « الشخصى » بالعالم هو الذى يكمل ذواتنا ، ولهذا اختار طاغور لعرض فلسفته عنوان « دين فنان » ، لان الفنان هو الذى يشعر بهذه « الشخصية » فى نفسه ، وفيمن حوله ، اتم الشعور . ولكن هذا الشعور ، عند طاغور ، لا يقف عند الجزئيات بل يرتفع الى « الشخص الاسمى » الذى هو روح الوجود كله ، ومن هنا فهو يرقى الى مرتبة التدين . وسنحاول ايضاح هذه الكلمات بشئ من التفصيل .

الشخصية عند طاغور هى مبدأ الوعى . « فكل الوقائع الاخرى قد جاءتنا خلال المجرى التدريجى لتجربتنا ، ومعرفتنا بها تخضع دائما

لتغيرات متناقضة باكتشاف معطيات جديدة . اننا لا نستطيع ان نثق ابدا من اننا قد وصلنا الى معرفة الصفة النهائية لشيء ما . ولكن هذه المعرفة قد جاءتنا مباشرة بيقين لا يحتاج الى احتجاج لتأييدها : وهى ان جميع مناشطنا تنتمى الى هذه الشخصية فينا ، التى لا يمكن تحديدها ومع ذلك أوقن بصدقها أكثر من أى شيء آخر فى هذا العالم (١) » .

وبدء اكتمال الوعى ليس إلا امتداد هذه الشخصية الى الخارج . ولطاغور مثل يذكرنا بمثل الكهف عند أفلاطون ، وان كان المثلان يشيران الى شيئين مختلفين . فمثل الكهف يشير الى خروج العقل من أسر الظواهر الى معرفة الحقائق أو المثل ، أما مثل طاغور فيشير الى خروج الشخصية من أسر الذات الى تحقيق العالم الخارجى . وهذا المثل هو مثل راكب القطار :

« ان (الانا) موجودة فى تحقق امتدادها ولا محدوديتها حين تحقق بصدق شيئا آخر . ان قسما كبيرا من العالم يظل - لسوء الحظ - بعيدا عن مصباح انتباهنا ، وذلك نتيجة لتحددنا وكثرة مشاغلنا ، فهو معتم ، يمر بنا كقافلة من الظلال ، كالمنظر الذى يرى بالليل من نافذة مقصورة مضاءة فى القطار . ان المسافر يعلم ان العالم الخارجى موجود ، وانه مهم (٢) ، ولكن عربة القطار اهم لديه فى الوقت الحاضر . واذا كان من بين الأشياء التى لا تحصى عدد قليل يقع تحت ضوء روحنا وبذلك يكتسب حقيقة بالنسبة لنا ، فانه يصيح بعقلنا الخالق ليظفر بتمثيل دائم (٣) » .

ويظهر من هذا المثل ان « الشخصية » تجد امتدادها الحقيقى فى

«The Religion of an Artist» in : «Contemporary Indian Philosophy» p. 36. (١)

(٢) هنا فرق كبير واضح بين مثل طاغور ومثل أفلاطون ، فمكان الكهف عند أفلاطون لا يعلمون شيئا عن العالم الخارجى .
«The Religion of an Artist», in : C.I.P., p. 35. (٣)

كل ما هو خارج حدود المنفعة (عربة القطار) . ومن هنا تتحدد اثنيانية « الضروري والفائض » باثنيانية « اللاشخصي والشخصي » . ويصبح للانسان عالمان : عالم لا شخصي تحكمه الضرورة ، وعالم شخصي بعيد عن نطاق الضرورة ، والعالم اللاشخصي لا يشمل النشاط العملية التي تتصل بالغذاء والكساء فحسب بل يشمل عالم العلم ايضا . « فالعقل له ضرورته الخاصة ، لأن الانسان مركب بحيث يتحتم عليه ألا يجد الوقائع فحسب ، بل بعض القوانين التي تخفف عنه عبء العدد والكم المجردين ايضا » (١) ولكن العلم - حين يخضع هذه الوقائع المفردة لقوانين عامة - لا يجعلها « شخصية » ، وانما تصبح شخصية حين نراها ونحسها ونتعامل معها بكل انفعالاتنا . العلم يقيس ويحلل ويضع تحديدات ذهنية نستطيع ان نستخدمها في حياتنا ، ولكننا لا نشعر بحقيقة وجودها ، فكانها جماعة من العملة ينتجون أشياء لنا باعتبارنا اشخاصا ، إلا أنهم يظلون بالنسبة اليها مجرد ظلال (٢) فالذي يظل امامنا دائما ، يسترعى انتباهها ، ليس هو المطبخ بل الوليمة ، ليس هو تشرريح العالم بل محياه (٣) . اننا نحول العالم بخيالنا الى عالمانا الخاص ، فقدر كبير من نشاطنا يوجه الى خلق صور لا تخدم غرضا مفيدا ولا تشكل قضايا عقلية بل نشعرنا بقربنا من هذا العالم ، وهذا القرب هو « الحقيقة » التي لا تدركها وقائع العلم ولا قضاياها .

ويضرب طاغور لذلك مثلا : لننتصور ان رجلا جاء من القمر واستمع الى الموسيقى من حاك . انه يبحث عن منشأ المرور الذي انبعث في نفسه . اما الوقائع التي امامه فهي صندوق من الخشب وقرص يدور مرسلا صوتا . ولكن الشيء الوحيد الذي لا يرى ولا يمكن تفسيره هو حقيقة الموسيقى ؛ التي تتقبلها شخصيته فورا على أنها رسالة شخصية . ان هذه الحقيقة ليست في الخشب ولا في القرص ولا في صوت النغمات .

Personality, p. 3. (١)

Ibid. p. 4. (٢)

Creative Unity, p. 6. (٣)

فلو كان الرجل القادم من القمر شاعرا لكتب عن جنية محبوسة في ذلك الصندوق ، تنسج اغانيها لتعبر عن حنينها الى نافذة سحرية بعيدة تطل على زبد بحر خطر في عالم الجن المهجور . وسيكون هذا التصور حقيقيا في جوهره ، وان لم يكن حقيقيا بنصه وجزئياته . فان « الوقائع » عن الحاكي تجعلنا ندرك قوانين الصوت ، ولكن الموسيقى تعطينا الرفقة الشخصية (١) .

(٣)

« الضروري والفائض » . « النافع والجميل » . « العقل والخيال » « الوقائع والحقائق » . اثنينايت تؤدي بنا في النهاية الى وحدة كبيرة : وحدة الشخصية ، التي هي شعور بالانسجام بين اجزائها ، والانسجام بينها وبين ما يحيط بها . فالشخصية تنطوى على وحدة الاثنينايت ، بل اننا لا نشعر بشخصيتنا الانسانية الا من خلال الاثنينايت . فهناك مبدآن في الوجود كله : مبدأ الانفصال ومبدأ الانسجام . قد لا نستطيع ان نتبين هذين المبدئين في عالم الجمادات ، الذي يمثل المنظر الخارجى للوجود ، « نعرف كيف يظهر لنا ولكننا لا نعرف ما هو » ، ولكننا نتبينهما جيدا في الاحياء . نتبينهما في النبات : فالشجرة منفصلة عن بيئتها بحقيقة حياتها الفردية ، وكل صراعها منصب على ابقاء هذه الانفصالية في فرديتها الخالقة متميزة عن كل شيء آخر في الكون . ولكن انفصالياتها ليست انفصالية عداوة واستبعاد ، فلو كانت كذلك لما استطاعت المحافظة على وجودها . بل انها علاقة اثنينايتية . « فكلما كان انسجامها كاملا مع عالمها ، عالم الشمس والارض والفصول كانت الشجرة كاملة في فرديتها » . واذا فهناك جانبان للحياة : جانب سلبي في محافظتها على الانفصال عن كل شيء آخر ، وجانب ايجابى في محافظتها على الانسجام مع الكون . وفي الحيوان يقوى العامل السلبي فيقوى في مقابله العامل الايجابى ، فطعام الحيوان اكثر انفصالا عنه من طعام لشجرة

عنها ، ولذا فإن الحيوان مضطر الى البحث عنه تحت حافظ الذاكرة والالام . وقل مثل ذلك فى انفصال الجنس . وفى الانسان تصل اثنيينية الحياة المادية الى مزيد من التنوع والتعقيد ، ومن ثم يزداد وعيا بنفسه ، ويحل عقله محل الحركات الاوتوماتيكية والنشاط الغريزى فى النبات والحيوان . ولعقله ايضا جانباه السلبي والايجابى ، جانباً الانفصال والانسجام . فمن جهة هو يفصل موضوعات المعرفة عن القائم بالمعرفة ، ومن جهة اخرى هو يعود فيوحد بينهما فى علاقة المعرفة . ولكن هناك انقساماً آخر فى الانسان لا تفسره طبيعة حياته المادية . وهو الاثنيينية فى وعيه بما هو كائن وما ينبغى ان يكون . وهذه الاثنيينية غير موجودة فى الحيوان . فالصراع فى الحيوان بين ما هو كائن وما يرغب فيه ، اما فى الانسان فالصراع بين ما يرغب فيه وما « ينبغى » ان يرغب فيه . فاما ما يرغب فيه فانه مستقر فى قلب الحياة الطبيعية ، واما ما ينبغى ان يرغب فيه فانه ينتمى الى حياة وراء الحياة الطبيعية .

وهكذا تحدث ولادة جديدة فى الانسان . فانه يحتفظ بكثير من عادات حياته الحيوانية وغرائزها ، ولكن حياته الحقيقية هى فى نطاق ما ينبغى ان يكون . ان الطفل الانسانى يولد فى العالم المادى ويولد فى عالم الانسان ايضا ، وهذا العالم الاخير هو عالم افكار ونظم ومعرفة مختزنة وعادات مدربة ، وقد بنته جهود الاجيال وتضحيات الابطال . ومن الصراع بين هذين العالمين تنشأ الحياة الاخلاقية ، وينشأ عنصر « الخلق » فى شخصية الانسان . واذا كانت وسيلة الانسان لاختضاع عالمه المادى هى العلم ، فان وسيلته لاختضاع رغباته وشهواته هى الارادة .

ولكن العلم والارادة ليسا هما آخر المطاف فى نمو شخصية الانسان . فان الارادة حين تتحرر من قيودها وتصبح خيرة ، اى حين يمتد نطاقها لتشمل الناس جميعا والزمن كله ، تتبين عالما يتسامى على العالم الخلقى للانسانية . « عالما تجع فيه كل آداب حياتنا الخلقية حقيقتها النهائية ،

ويستيقظ عقلنا لفكرة أن هناك وسطا لا نهائيا من الحقيقة تجد الخيرية فيه معناها . فكونى ازداد حين اتصل بالآخرين ليس مجرد حقيقة حسابية . لقد عرفنا أن الشخصيات المختلفة حين تتحد في الحب ، وهو الاتحاد الكامل ، فإن ذلك لا يكون مثل الزيادة في قوة الكفاءة التي تقاس بالحصان ، بل هو أن يجد الناقص كماله في الحقيقة ، وفي البهجة من ثمة ، أن يجد ما كان فاقدا المعنى وهو مفرق ، معناه الكامل في الاتصال . وهذا الكمال ليس شيئا يقاس أو يحلل ، انه كل يتسامى فوق جميع أجزائه (١) .

وهكذا تقف الشخصية الانسانية على قمة الوجود حين تتصل بالشخصية الكونية أو الشخص الأسمى . فهنا تصل اثنيانية « الانفصال والاتصال » التي تحكم الوجود كله الى غايتها القصوى اذ تتخذ صورة اثنيانية أرحب وأعمق ، وهى اثنيانية « المحدود واللامحدود » . واتحاد طرفى هذه الاثنيانية هو الحقيقة الجوهرية للنفس الانسانية . كما أنه هو الحقيقة الجوهرية للعالم المخلوق ، وتحت هذين الطرفين تنطوى كل الاثنيانيات السابقة ، ومن هنا يتبين أيضا أن تناقضها الظاهر يخفى وحدة جوهرية : فالمحدود قرين الضرورة ، والمنفعة ، والوقائع الجزئية ، والقوانين العلمية . واللامحدود هو قرين لحرية ، والجمال ، والحقيقة ، والخيال . الجانب المحدود في الانسان هو الذى يعرف اللذة والألم في اشباع حاجاته أو عدم اشباعها ، والجانب اللامحدود هو الذى يعرف بهجة الاتصال بالواحد ، بالشخص الأسمى ، اتصال الحب الذى يولد مع الشعور بالحرية ، ويعبر عن نفسه بالخلق . والمحدود هو طريق اللامحدود . « هذا طريق ذاك » كما يقول شاعر الأوبانيشاد . فالانسان يتعامل دائما مع الطبيعة ، ولكنه لا يخضع لها ، لأنه يابى أن يسلم بكونها نهائية أو محتومة . كذلك كان الانسان منذ عصر السحر ، يحلم ، كما لم يحلم أى حيوان ، باخضاع قوى الجن لتحويل العالم كما يشاء . وليس العلم إلا وسيلة لتمرد حكم الانسان على حكم الطبيعة . « إن

العلم يبدو مادياً ، لأنه عاكف على سجن المادة والعمل في كومة خرابها . عند غزو بلد جديد يصبح النهب هو قانون اليوم . ولكن عندما يفتح ذلك البلد تتغير الأمور ، ويقوم أولئك الذين سرقوا بدور الشرطة لاعادة السلام والأمن . ان العلم يبدأ في غزو العالم المادى ، وهناك سباق عنيف على النهب ، وكثيرا ما تبدو الأشياء عنيفة في ماديتها ، تكذب بوقاحة طبيعة الانسان نفسه . ولكن سيأتى الوقت الذى تصبح فيه بعض قوى الطبيعة العظمى رهن اشارة كل فرد ، وسينال الجميع ضروريات الحياة الأساسية على الأقل باليسير من الجهد والكلفة ، وستكون الحياة سهلة للانسان كالتنفس ، وستكون روحه حرة في خلق عالمه الخاص (١) .

واذن فقوام انسانية الانسان هو ذلك العنصر الحر الخالق ، والعلم ، في حقيقته ، ليس إلا تعبيراً عن هذه الحرية . « فالارادة تجد جوابها الأسمى لا في عالم القانون بل في عالم الحرية ، لا في عالم الطبيعة بل في العالم الروحى . ونحن نعرف ذلك في انفسنا . فعبيدنا ينفذون اوامرنا ، ويقدمون الينا حاجاتنا ، ولكن علاقتنا بهم غير كاملة ... اما الاصدقاء فان ارادتهم تلتقى بارادتنا في كمال الحرية ، لا في قهر الحاجة او الخوف . ولذلك فان شخصيتنا تجد تحقيقها الأكمل في هذا الحب (٢) » . هذا الحب الذى يحمل تفسيره في نفسه والذى لا يمكن التعبير عن بهجته الا بالفن (٣) .

واذن فالعلاقة بين الفن الذى هو تعبير عن كمال الشخصية ، وبين العلم بقوانينه ، والأخلاق باوامرها ونواهيها ، ليست علاقة تضاد ، ولا علاقة تمايز ، ولكنها علاقة الأكمل بالانقص . وهذا تفسير قول طاغور في « السادهانا » :

Ibid, p. 90-90. (١)

Ibid, p. 99-100. (٢)

Sadhana : «The Realization of Beauty». (٣)

« نحن نحقق القانون في الخليفة من خلال حاسة الحقيقة عندنا ، ونحقق الانسجام في الكون من خلال حاسة الجمال . حين نعرف القانون في الطبيعة نمد سيادتنا على القوى المادية وتصبح اقوياء وحين نعرف القانون في طبيعتنا الخلقية نصل الى السيادة على انفسنا ونصبح احرارا . وكذلك كلما احطنا بالانسجام في العالم المادى شاركت حياتنا في بهجة الخلق ، واصبح تعبيرنا عن الجمال في الفن انسانيا شاملا حقا . عندما نشعر بالانسجام في روحنا يصبح ادراكنا لسعادة روح العالم ادراكا كونيا ، فاذا تعبيرنا عن الجمال في حياتنا يسير في خير وحب نحو اللامحدود . وهذا هو الغرض النهائي من وجودنا : ان نعرف دائما ان (الجمال هو الحق ، والحق الجمال) « (١) .

وعبارة « الفن للفن » التى دافع عنها طاغور لا تعنى - عنده - ان الفن ليس للحياة . ولكنها تعنى ان الفن لا يخضع لاية نظرية من النظرات المحدودة للحياة ، لان ارتباطه انما هو بحقيقة الحياة والغرض النهائي من وجودنا فيها وهو اكمال شخصيتنا بامتدادها في الحرية والحب . ولهذا يقول طاغور : « ان دولة الادب تمتد في المنطقة التى تبدو مختبئة في اعماق الغموض وتجعلها انسانية . انه ينمو ، لا ليدخل في التاريخ والعلم والفلسفة فحسب ، بل ... في وعينا الاجتماعى ايضا . لقد كان الادب الكلاسيكى في العصور القديمة لا يعمره الا القديسون والملوك والابطال ، ولم يكن يلقي ضوءا على الناس الذين يحبون ويتعذبون مجهولين ، ولكن ضوء شخصية الانسان ينبسط فوق مساحة اوسع ، وينفذ الى اركان مختفية ، وكذلك عالم الفن يعبر حدوده ويمد تخومه الى اقاليم غير مكتشفة ، وهكذا يدل الفن على غزو الانسان للعالم برموز الجمال . « (٢) »

وحين يقول طاغور ان الفن لا يعرف الا الحقائق الشخصية ، فانه

Sadhana : «The Realization of Beauty», (١)
Personality. p. 28-9. (٢)

لا ينفى أن بعض حقائق العلم والفلسفة قد اكتسبت لون الحياة ومذاقها ، وهذه تدخل في الفن . فالتاريخ حين يقلد العلم ويتعامل مع مجردات يظل خارج دائرة الأدب ، ولكنه حين يكون قصصاً عن الواقع يحتل مكانه بجانب القصيدة الملحمية . فان قصص الوقائع التاريخية يعطى الزمن الذى تنتسب اليه مذاق الشخصية ، فتصبح تلك العصور انسانية بالنسبة اليها ، ونشعر بنبضاتها الحية (١) . وكذلك فان طاغور لا يستبعد من دائرة الفن تلك الافكار الفلسفية التى تبدو - فى الظاهر - افكاراً مجردة ، « فانها شائعة جداً فى ادبنا الهندي ، لأنها قد نسجت مع خيوط طبيعتنا الشخصية » (٢) .

ومن جهة أخرى ينفى طاغور من عالم الأدب بعض الأعمال الأدبية التى لا تعبر عن حقائق شخصية بل عن تجريدات علمية . وهذا هو رايه فى الأدب الواقعى . فالأدباء الواقعيون يحتجون لمذهبهم بأننا يجب ان نعترف بالواقع دون تحيز ، مهما يكن هذا الواقع قبيحاً منتناً . ولكن فى مجال الفن تلزم التفرقة بين الواقع والحقيقة . فالمرض - فى اطواره الواسع من البيئة السوية - حقيقة يجب ان يعترف بها الأدب ، اما المرض فى مستشفى فانه واقعية تليق بالعلم . انه - بعبارة أخرى - أحد مجردات العلم التى لو سمح لها بأن تسكن الأدب لأخرجته من عالم الحقيقة . وقل مثل ذلك عن مسائل الجنس التى يعمد اليها بعض الكتاب طلباً للاثارة . وطاغور يفسر هذه الانحرافات بأن الحس المبتهج بالأشياء قد ضعف فى هذا العصر للاحاح الأغراض وتعددها فى المجتمع الحديث ، ونتج عن تبدل احساس العقل الحديث بالنواحي البسيطة فى الوجود ان راح يبحث عن الأشياء الغريبة والتأثيرات الغريبة . ان كثيراً من الناس يتخلون ان ما يثيرهم يجعلهم يرون أكثر مما يرونه من خلال الوقائع المتوازنة المعتدلة ، وهؤلاء الناس يتزايدون لقلة الفراغ ، « وكهوف علم النفس

الجنس وصيديات الفساد الخلقى تنهب لتعطيم الاثارة التى يرغبون
أن يعتقدوا انها اثاره الحقيقة الفنية » (١) .

ان الفن العظيم يعبر عن العواطف العامة فى شكل فريد ولكنه
غير شاذ . فالفنان والعالم كلاهما يبحثان عن لب الوحدة فى الأشياء .
الفنان يبحث عن الانسجام فى الأشياء ، كما يبحث العالم عن القانون
فيها ، ولكن الفرق هو أن العالم يبحث عن المبدأ الملائخى فى الأشياء
- وهو يصل الى هذا المبدأ بتعطيم وحدة الشخصية وتحليلها . انه
- مثلا - يحطم الجسم البشرى - وهو شخصى - ليجد علم وظائف
الأعضاء ، وهو عام ولا شخصى . أما الفنان فإنه يبحث عن الفريد
والفردى فى قلب العام . فهو حين ينظر الى شجرة ينظر اليها على انها
فريدة ، لا كما ينظر اليها عالم النبات الذى يعمم ويصف . ان وظيفة
الفنان هى أن يخصص هذه الشجرة الواحدة . فكيف يفعل ذلك ؟ انه
يفعله لا عن طريق الخصائص المتميزة التى يشذ بها الشيء الفريد ،
بل عن طريق الشخصية التى هى انسجام . ولذلك يجب أن يبحث عن
الوفاق الباطنى بين ذلك الشيء الواحد وبين ما يحيط به من أشياء .
وهذه هى عظمة الفن الشرقى وجماله : وبخاصة فى اليابان
والصين (٢) .

و « القبح » يصبح فى الفن جمالا . لأن القبح ليس فى
الأشياء بل فى نقص احساسنا بها . فالفواصل التى وضعها الانسان
فى اولى مراحل تطوره بين الجميل والقبح ، وبين من يعلم وما لا يعلم ،
تزول حين تتسع آفاقه فيرى أن الحق موجود فى كل شيء ، ولذا فكل شيء
موضوع لمعرفة ، وأن الانسجام الذى هو علة الجمال موجود
فى كل شيء ، حتى الأشياء العادية ، ولهذا يصح أن يكون « القبح »

«The Religion of an Artists», in : «C.I.P.» pp. 38 - 42. (١)

Personality, p. 23 - 4. (٢)

موضوعا للجمال (١) . وكما يكون « القبيح » موضوعا للجمال ، يكون « الألم » موضوعا للبهجة الفنية ، وذلك حين يخرج من اطار الواقع المحدود الى جلال الحق اللامحدود ، فيكون « كومض البرق في سماء عاصفة ، لا كالتماع شرارة كهربائية في سلك بمعمل » . إن ألم استشهاد عظيم يجد انسجامه في الحب العظيم « لأنه في ايدائه للحب يكشف عن لا محدودية الحب ، بكل ما لها من حق وجمال » . أما ألم الافلاس في تجارة فانه يظل ناشزا ، يقتل ويلتهم حتى لا يبقى سوى الرماد ... ووظيفة الشعر هي ان يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى اجنحتها المحلقة حرة الحقيقة الكونية . فطموح مكبث وغيرة عطيل لن يزيدا على ان يكونا مثيرين لو رايناها في مركز شرطة ، ولكنهما في مسرحيتي شكسبير يرتفعان بين النجوم الوقادة حيث ينبض الخلق بعاطفة خالدة والم خالد (٢) .

- ٤ -

من خلال هذه المناقشة « للواقع » و « الحقيقة » في الفن نطلع على مزيد من الايضاح لقول طاغور : ان الانسان يكشف بالفن عن نفسه لا عن اشياءه . لقد انتقلنا من فكرة ان الفن تعبير عن الانفعال لذاته الى انه « خلق » ، لأنه نتاج وحدة الشخصية الذي صدر عنها في الحرية والحب ، وبذلك اقتربنا من النظرة الطاغورية للفن ،

(١) Sadhana : «The Realisation of Beauty».

هناك ارتباط واضح بين « القبيح » و « المؤلم » . فيقيم من كلام ارسطو ان المؤلم نوع من القبيح (الشعر ، ف ٥) . أما طاغور فيصف الجمال بأنه « الانسجام الذي نحققه في الأشياء المرتبطة بقانون » (Personality, p. 101) ، في حين ان « البهجة » عنده نتيجة اتصال « الحق » فنيا بالحق اللامحدود (C.I.P. pp. 33 & 36) . وبناء على ذلك يمكننا ان نقول ان الجمال مؤد الى البهجة التي هي ايجابية اكثر ، وان القبيح مؤد الى الألم ، وهو ايضا ايجابي اكثر .

Creative Unity, pp. 36-41. (٢)

وأن نوضح نظيرته الى وظيفة « الانفعال » فيه . ان الفنان لا يستطيع ان « يخرج الفكرة الفردية من حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى لجنحتها المحلقة حرية الحقيقة الكونية » لو كان همه أن يعبر عن الانفعال تعبيرا فرديا . « ان رؤية بيتنا تاكله النيران تجعلنا لا نرى حقيقة النار . اما النار في النجوم فهي النار في قلب اللامحدود ، وهناك نقرأ كتاب الخلق (١) » . حقا ان وعينا الشخصى ، وهو الوعى بالوحدة فى انفسنا ، انما يتضح حين يلونه فرح او حزن او انفعال آخر ، كالسما الذى لا ترى الا لانها زرقاء ، والذى يتغير منظرها مع تغير اللون ، ولهذا فوجود « مثال انفعالى » امر ضرورى فى الخلق الفنى ، لأن وحدة الخلق الفنى ليست كوحدة البلورة منفعة جامدة ، بل هى وحدة فاعلة معبرة - ولكننا يجب الا ننسى ان « المثال الانفعالى » ليس من قبيل تلك الانفعالات اليومية القريبة المدى ، التى تجهل وحدتها مع الكل . ان هذه الانفعالات تقوم كالحواجز ، تخفى ما وراءها ، ولكن الفن يعطى شخصيتنا حرية الابدى الخالية من المصلحة ، وهناك نجد الابدى فى منظره الحقيقى (١) .

ولذلك فان التعبير عن الانفعال لا يمكن ان يقوم عليه معيار فنى . فالقصيدة الغنائية هى اكثر بما لا يقاس من العاطفة التى تعبر عنها ، كما ان الوردة اكثر من مادتها (٢) . ويهاجم طاغور محاولات التحليل النفسى لتفسير الادب لانها تقوم على افتراض دوافع اصلية للعمل الادبى ، ولكن مهما يكن من امر هذه الدوافع فان الحقيقة المهمة هى انها قد اخذت فى الادب شكل صورة ، أى خلق شخص فريد وأن يكن كليا . ويضرب مثلا بيتب فى اغنية شعبية : « ان قلبى كمجرى دى حسباء يخفى جدولا مجنونا » . فقد يفسر المحلل النفسى هذا البيت على انه مثل للرغبة المكبوتة ، وبذلك يحوله الى نموذج للاعلان عن واقعة مزعومة ، ولكن وقائع كبت الرغبة شائعة وكثيرة ، اما هذا التعبير

المعين فانه متميز متفرد ، وهو يمس عقل السامع لا بانه واقعة سيكولوجية بل بانه شعر فردي ، يمثل حقيقة فردية تنتمي الى كل زمان ومكان في عالم الانسان . ولكن هذا ليس كل شيء . فشكل القصيدة يرجع بلا شك الى لمسة الشخص الذي انتجها ، ولكنها في الوقت نفسه قد انحلت صورة مادتها - وهى الحالة الانفعالية لقائلها - . بإشارة تباعد تام ، واكتسبت حرقتها من كل تقييد بسيرته حين اتخذت كملا ايقاعيا له قيمة في نفسه (١) .

- ٥ -

« تحول الواقعة الى حركة ذات ايقاع » هو - عند طاغور - كل شيء في الفن . هذا ما يفعله الانفعال الشخصى حين يتجرد . فالشعور بالجمال ليس هو الشعور بانسجام الخطوط والأشكال والأصوات والألوان فحسب ، ان الانسجام الجامد لا يعنى شيئا ، انه قانون يمكن أن يدرسه العلم ، ولكن الجمال هو تعبير اللامحدود عن نفسه في المحدود ، فالجمال - بمعناه الشائع من انسجام الخطوط والأشكال والألوان والأصوات - وسيلة وليس بغاية (٢) . ولكن كيف يعبر الخالد عن نفسه في العابر ؟ كيف يعبر اللامحدود عن نفسه في المحدود ؟ سر ذلك التعبير هو الحركة . فالعالم حركة (٢) ، وخلال كل تغيراته هناك ايقاع مستمر ، وعندما يوافق ايقاع نفوسنا ايقاع الأشياء في الكون تكتسب الأشياء حقيقتها - جمالها . « هناك نقطة في لغز الوجود تلتقى عندها المتناقضات . تكون الحركة عندها ليست كلها حركة ، والمسكون ليس كله سكونا . تتحد عندها الفكرة والشكل ، والباطن والظاهر . يصبح اللامحدود عندها محدودا ، دون أن يفقد لا محدوديته (٤) » « ان الوردة تبدو لى ساكنة ، ولكن لها بوزن تأليفها شاعرية حركة في داخل ذلك السكون (٥) » هذا هو الجمال الحقيقي .

«The Religion of an Artists in : C.I.P. p. 42-3. (١)

Ibid, p. 59. (٣) Personality, p. 19. (٢)

The Religion of an Artist, p. 38. (٥)

Ibid, p. 44. (٤)

وكذلك نحن حين نخلق رموز الجمال فى الفن . ان القوة الخالقة فى يد الفنان ، ليعبر عن اللامحدود فى المحدود ، هى قوة الايقاع ، اى قوة الحركة التى يسيطر عليها الاتسجام . « وفى الايقاع الكامل يصبح الشكل الفنى مثل النجوم التى لا تكون ساكنة ابدا مع ما يبدو من سكونها . فالصورة العظيمة تتكلم دائما ، اما الخبر فى صحيفة ، حتى ولو كان خبرا عن فاجعة ، فانه يولد ميتا . وقد تبدو بعض الاخبار عادية فى ركن مختف من صحيفة ، فاذا اعطيتها الايقاع المناسب اضاءت ابدا . وهذا هو الفن . ان لديه العصا السحرية التى تمنح حقيقة لا تموت لكل الاشياء التى يلمسها ، وتصلها بالكائن الشخصى فىنا . فنقف امام آثاره ونقول : اننى أعرفك كما اعرف نفسى . انت حقيقة » (١) .

وواضح من ذلك ان النقاش حول العنصر الجوهرى فى الفن هل هو مادته او صورته يصبح ضربا من اللغو . فالمادة اى الافكار - اذا اخذت بذاتها - تجريد يمكن ان يتحدث عنه العلم ، والصورة - اذا اخذت بذاتها - هى ايضا تجريد تتحدث عنه بعض العلوم كعلم البلاغة (٢) . ولكن العنصر الجوهرى فى الفن هو وحدة مادته وصورته وحدة لا انفصام لها ، وحدة تعبر عن شخصيتنا الخالقة ، وحدة كوحدة الجمال نفسه ، لا يمكن ان تحلل او تعلق ، لانها اكبر من جميع اجزائها ، وابعد مدى من ظاهرها . ولهذا يفضل طاغور الموسيقى على مائر الفنون ، وهو يقصد بالموسيقى الغناء بالذات . فمادة المغنى ، وهى الصوت ، تنبع من داخله ، ففكره وتعبيره اخ واخت ، وكثيرا ما يولدان توأمين . ومع ان الموسيقى تنتظر حتى تتم ، شأنها فى ذلك شأن اى فن آخر ، فانها تعطى فى كل خطوة جمال الكل . ثم انها لا تحتاج الى معنى واضح لكى تعبر ، ولهذا فهى تعبر عما لا يمكن ان تعبر عنه

«The Religion of an Artist» p. 38. (١)

Personality, p. 19-20. (٢)

الكلمات (١) . أى أنها أكثر الفنون شخصية وحركة ووحدة ، وابعدها عن التفسير .

ولنا أن نسأل بعد هذا : ما وظيفة الناقد إذا كان العنصر الجوهري في الفن ، وهو وحدته ، شيئا لا يمكن تحديده ؟ وهنا نذكر حوارا بين شخصيتين من شخصيات طاغور : سنديب ونيكهيل في رواية « البيت والعالم » . كان سنديب يعد نفسه خبيرا في الفن ، فقال له نيكهيل ساخرا : « إذا احتاج الفنانون الى معلم فلن يعوزهم وانت موجود ! »

فرد سنديب : « ما الذى يجعلك تظن أن الفنانين غير محتاجين الى معلمين ؟ »

واجاب نيكهيل : « الفن خلق . فينبغى أن نقنع شاكرين بتلقى دروسنا عن الفن من عمل الفنان » .

ليس الناقد اذا معلما للفنان ، بمعنى أن يضع له قواعد للخلق الفنى . ان غاية ما يستطيعه الناقد هو ان يعبر عن استجابة شخصيته لانسجام العمل الفنى الذى هو علامة وحدته وشخصيته . ان الناقد اذا ، طبقا لنظرية طاغور ، هو الفنان القارئ ، او القارئ الفنان .

من هذه الصفحات نرى أن نظرية النقد عن طاغور شديدة الارتباط بنظرته الى الوجود من ناحية ، وبممارسته الفنية من ناحية أخرى . ومع أنه لم يعرض نظريته النقدية عرضا منهجيا منظما ، فاننا نستطيع القول بانها تبدأ من ملاحظة استقلال الفن عن المنفعة . فالفن هو التعبير عن الانفعال لذاته وليس لهذا التعبير قيمة وراء شعورنا بشخصيتنا ، وارتباط هذه الشخصية « بالشخصى الاسمى » الذى يتغلغل في ثنايا الوجود كله . ومع أن طاغور يلاحظ في بعض المواضع أن كسلا من العلم والأخلاق هما أيضا نتاج لنشاط انساني فائض ، خارج عن حدود الضرورة والمنفعة ، ومن هنا يقرنهما بالفن ، فإن تلك

الفقرات يجب ان تفهم في ضوء الفقرات الأخرى التى تتناول معنى « الشخصية » وعلاقتها بالفن . فالشخصية هى مبدأ الوعى ومنتهاه . مبدؤه لأنها اثبتت من جميع الوقائع المتغيرة التى ندرکہا بعقولنا ، ومنتهاه لأنها تتسامى فوق كل جهود الانسان لاختضاع عالمه المادى (بالعلم) او لاختضاع رغباته وشهواته (بالارادة والأخلاق) : فهى حرية خالصة ، وهى القمة التى تتوحد عندها اثنييتى الوجود ، بالاتحاد الكامل - الذى قوامه الحب - بين الجزئى والكلى ، بين الواحد الفردى والواحد المطلق . ان العالم المخلوق شخصى لأن كل محدود فيه يعبر عن اللامحدود ، والشعور بالجمال هو الشعور بهذا الانسجام فى العالم المخلوق ، والفن هو التعبير عن امتداد شخصيتنا - فى الحرية والحب - لندرك اللامحدود فى المحدود .

وهنا يقف الفن على قمة المناشط البشرية ويعبر عن وحدة الشخصية الانسانية . ومن هنا يصح أن يردد طاغور قول كيتس « ان الجمال هو الحق والحق هو الجمال » ، لأن « الحق » الذى يبحث عنه العلم والفلسفة والأخلاق هو « القانون » فى العالم المادى او فى انفسنا ، و « الجمال » الذى يعبر عنه الفن هو « الانسجام » الذى هو روح القانون . بينما يؤكد فى مواضع أخرى أن قضايا العلم مختلفة عن « الحقائق » التى هى من اختصاص الفن ، لأن قضايا العلم مجالها وسط محايد لا علاقة به بشخصيتنا ، فى حين أن « الحقائق » التى يكشف عنها الفن هى الحقائق الجوهرية التى تعبر عن اتصال شخصيتنا بشخصية العالم . وفى مواضع غير هذه يشير الى أن العلم ليس ماديا كما يبدو لأنه فى الأصل ليس إلا تعبيرا عن حرية الانسان فى تعامله مع الطبيعة ، وفى مواضع أخرى أيضا يقرر أن قضايا العلم والفلسفة يمكن ان تكون فنية حين تفقد صفتها المجردة وتصبح « شخصية » .

وبناء على هذه المقدمات يجوز القول ان الاحساس بالجمال عند طاغور ، معناه الاحساس بالانسجام الكامل بين اللامحدود والمحدود . (يصرح طاغور فى « السادهانا » بأن هذا الاحساس يمكن أن

يوجد بالنسبة الى كل شيء ، ولكننا نعجز عنه احيانا فنصف الأشياء بالقبح ، « فالقبح » إنما هو تعبير عن عدم احساسنا بالجمال (كما يجوز القول ان الفن هو التعبير عن الانسجام بين اللامحدود والمحدود ، أو كما عبر طاغور في احد المواضع ، بين الفريد والعام - هذا التعبير الذى لابد ان يسيطر عليه « مثال انفعالى » ما - ومن هنا نراه يتكلم عن قوانين التحليل النفسى واستخدامها فى الأدب وتفسيره مشيرا الى « غرايتها » مرة والى « عموميتها » مرة اخرى ، فهى « غريبة » لأنها تعزل ظواهر مرضية عن الصورة السوية للوجود ، وهى « عامة » لأنها تبحث عن « دوافع اصلية » وراء الأعمال الفنية . فى حين ان كل عمل من هذه الأعمال له صفته الفريدة المميزة . ان الفن هو - فى وقت واحد - اشمل من علم النفس واكثر تحديدا .

ويترتب على كون الفن « تعبيراً عن الانسجام بين اللامحدود والمحدود » فكرة جوهرية فى نظرية النقد عند طاغور ، فكرة تبدأ عندها نظريته الى « التكنيك » ، فكانها هى المحطة الأخيرة فى نظريته النقدية ، اذا اعتبرنا فكرة « الشخصية » المرتبطة بفلسفته العامة هى المحطة الأولى . هذه الفكرة الأخيرة هى فكرة « الحركة ذات الأيقاع » . فمع ان أى تفكير نظرى لا يمكن ان يفسر كنه الجمال فى الشيء الجميل ، أى كنه الوحدة بين اللامحدود والمحدود فى الخليقة ، كما لا يمكنه ان يفسر كنه الجمال الفنى ، أى كنه الوحدة بين مادة الفن وصورته - فان فى مقدورنا ان نقول ان هذه الوحدة انما تتم باجتماع نقيضين ، فى احساس الناظر على الأقل ، وهما الحركة والسكون ، والايقاع الكامل هو الذى يوفر لأعمال الفن دوام الحركة من السكون الظاهر ، فترى الكلمات المحدودة ، أو الخطوط المحدودة ، تتحدث حديثا لا نهائيا : تشير وتومئ وتوحى ، وتصل الكائن الشخصى فينا بالوجود الشخصى اللامحدود .

موقف من

البنىوية

لا تبرؤا من مسئولية هذا العنوان ولا هروبا من تبعاته ، بل اقرارا للواقع ، وصدقا مع القارئ ، اقول ان لجنة التحرير هي التي اقترحتة على . وهو امتحان عسير لانه لا ينطوى على مجرد اقتراح بموضوع للكتابة ، بل هو يفترض مع المعرفة الكافية بالبنىوية و « الاهلية » لاصدار الاحكام لها او عليها نوعا من الصراع الايديولوجى قد لا يخلو من التطرف او العناد . ولا ادرى اهي منزلة كريمة تريد لجنة التحرير ان تحلنى اياها ، ام خطة لاستدراجى . . . ؟ ولكن الوجودية علمتنا ان الانسان مواقف ، واذن فانسانيتى تساوى بالضبط المواقف التي اتخذها وشجاعتى في اعلانها ، واذا احسنت لجنة التحرير ظننها بانسانيتى فليس في وسعى ان اجبن او اخيس . ولكن اعلان المواقف لا يعنى الكذب اوالتنفج والبنىوية اليوم - يعلم القارئ - مذهب في المعرفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، اى فيما يسمى مرة بالعلوم الاجتماعية ومرة بالعلوم الانسانية ، مع ان منشأها في علم اللغة الحديث ، ومن ثم قامتهاها الاقرب هو الى النقد الادبى عن طريق ذلك العلم الجديد الذى يزعم تارة انه خادم للنقد الادبى وتارة اخرى - شأن اى خادم خائن طموح - انه وريثه الطبيعى ، اعنى علم الاسلوب .

واذا كانت للبنىوية هذه الفروع كلها فهي حقيقة بان تسمى فلسفة الكالوجودية والظواهرية والمادية الجدلية ، وهي الفلسفات التي لا تزال تصطرع في عالم اليوم . وقد تكون لى « مواقف » من هذه الفلسفات ولكننى يجب ان اعترف للقارئ بانها مواقف مؤقتة هشة لا تستحق ان اعرضها بل ان انهض للدفاع عنها . وهل انا من الحماقة بحيث ادعى انى حددت موقفى من « عالم اليوم » ؟ اننى ما ازال في مرحلة الفهم ، واذا استطعت ان احل بعض مشكلاته العويصة قبل ان يدركنى الموت

فسوف ابادر الى تسجيل « موقفى » من تلك المشكلات عساه ينفع بعض الناس .

واذن فلأفزع الى خطة المجلة وموضوع هذا العدد الخاص . فالمجلة خاصة بالنقد الأدبى الحديث ، وحسبى ان اتحدث عن البنيوية فى هذه الحدود . ومع ذلك فان مهمتى لن تكون سهلة . فالبنيوية هى بدعة العصر ، وكتب اعلامها ، وما كتب عن هذه الكتب ، يمكن ان يؤلف مكتبة ضخمة . واذن فلأبذل من الاختيار . وساعتمد فى هذا المقال على عدد من النصوص الأساسية لبعض اقطاب المنهج ، وعدد آخر من الدراسات « المحايدة » من خارج المنهج . واذا لم يكن بد من اللجوء الى عالم الأنثروبولوجيا البنيوية لالقاء شئ من الضوء على النقد الأدبى البنيوى ، لمكان بحث « الأساطير » من العلمين ، فمارفد المراجع النقدية ببعض المراجع الأنثروبولوجية المهمة ، وسأحاول - ما استطعت - ان التزم الأمانة فى العرض ، والدقة فى التحليل ، والموضوعية فى الحكم ، متجانفا عن طريقة الجدل التى يمكن ان ينزلق اليها الكاتب عندما يكون بصدد الدفاع عن « موقف » .

اما النصوص الأساسية التى اعتمدت عليها فينبغى ان يعد فى مقدمتها كتاب سوسير « دروس فى علم اللغة العام » اذ لا جدال فى انه واضع اسم المنهج البنيوى التى انتقلت بسهولة من اللغة الى الأدب . ثم يأتى بعده لغوى آخر لا يقل عنه تأثيرا فى النقد البنيوى ان لم يكن اقوى اثرا ، لانه اهتم اهتماما مباشرا بلغة الأدب ، وهو رومان جاكوبسون ، ومقالاته « علم اللغة وعلم الشعر » و « وجهان للغة : الاستعارة والمجاز المرسل » ضروريتان لفهم معظم ما كتب فى النقد البنيوى . ويليهما مقال آخر له بالاشتراك مع لقى ستروس فى تحليل سوناتة « القطط » لبودلير ، وكتاب لتسفيتان تودوروف بعنوان « علم الشعر » وكتابان لرولان بارت : « درجة الصفر فى الكتابة » و « م / ز » ، واخيرا وليس آخرا كما يقولون ، مجموع ليكل ريفاتير نشر بالفرنسية

بعنوان « مقالات في علم الأسلوب البنيوي » . واما الدراسات التي تناولت النقد البنيوي بالأصالة أو في سياق المنهج البنيوي بوجه عام فهي : « علم الشعر البنيوي » لجوناثان كلر ، و « مفهوم البنيوية » لفيليب بتيت ، ثم مجموعة الأبحاث والمناقشات في ندوة جامعة جون هوبكنز عن البنيوية سنة ١٩٦٦ ، وقد ظهرت في كتاب من تحرير رتشارد ماكس ويوجينيو دوناتو ، واحتوت على نصوص مهمة - اشبه بخلاصات مركزة - لأعلام المنهج البنيوي في النقد الأدبي وغيره ، ومنهم رولان بارت وتسفيتان تودوروف ولوسيان جولدمان وجاك دريدا ، مع مناقشات جادة وعميقة لم تخل من عنف أحيانا .

وفي باب الدراسات الأنثروبولوجية قرأت قبل اعداد هذا المقال فصولا من كتاب « الأنثروبولوجيا البنيوية » للفي ستروس ، ولم يتيسر لدى منه إلا ترجمة عربية رديئة وفصل من الترجمة الانجليزية نشر ضمن مجموعة نصوص منتخبة ، ثم مقاله في تحليل اسطورة « أسديوال » (في ترجمته الانجليزية) وكتابه « عقلية المتوحشين » (في ترجمته الانجليزية كذلك) وهو شديد الابهام في مواضع ، ولا سيما الفصل الذي كتبه عن التاريخ . وافدت من كتابين لشيخ الأنثروبولوجيين الانجليز ادموند ليتش ، أحدهما عن لفي ستروس ، وثانيهما مقدمة عن استخدام التحليل البنيوي في الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، واسترعى نظري انه تحول من ناقد للبنيوية في الكتاب الاول الى ممثل لها في الكتاب الثاني .

واذا استهول بعض القراء الطيبين هذا القدر فلا شك ان هناك آخرين سيقبلون شفاهم ازدراء . فلهؤلاء وهؤلاء اقول : ان انفجار المعلومات في عصرنا لا يتيح لأي باحث ان يحيط بكل ما كتب في موضوعه ولا بمعظمه ، ولا يسمح له - من جهة أخرى - بأن يغمض عينيه عن حركة الفكر في العالم . فالنهج القاصد هو ان يعمد الى النصوص الاصلية فيقرأها قراءة متأنية ، حتى اذا احكمها (وليس هذا بالامر

الهيئ ، ولا ادعى اثنى بلغت منه ما اريد) هان عليه امر الاصلاح على المراجع الثانوية : فاما ان تتيمر له فيلتقط بأيسر النظر ما فيها من اضافات ، واما ان تفوته فلا يكون قد فاتته الا بعض الفروع دون الأصول . ثم لا يحقرن نفسه بعد ذلك أن يحكم عقله فيما درس ، ولا يقنع بمنزلة الحاكي أو المقلد أو المطبق ، فانها لا تفضل - الا قليلا - منزلة الجاهل المتشدد .

فلنبدا بحثنا عن البنيوية - ايها القارئ الكريم - لا متظاهرين بالعلم ولا متصاغرين أمام من يدعونه . وغفر الله للكاتب ولمن زجّ به في هذا « الموقف » الصعب !

واول ما ينبغي البدء به هو تمييز « البنيوية » مذهباً او منهجاً من كل حديث عن البنية أو البناء . فليست الكلمة جديدة على النقد الأدبي . ويمكن القول ان الحديث عن البنية أو البناء قد صاحب كل حركة نقدية عنيت بالتحليل الفنى للنصوص الأدبية ، مخالفة للاتجاه الذى ظل سائداً حتى أوائل هذا القرن (ولا يزال هو الاتجاه السائد فى جامعاتنا) نحو التفسير التاريخى ، سواء جعل النص الأدبى حلقة فى سلسلة تطورية من الأعمال الأدبية المشابهة أم انعكسا لظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو شخصية . وفى مجال نقد الرواية لابد ان تذكر مقدمات هنرى جيمس للطبعة الأخيرة من أعماله - وقد جمعت تحت عنوان « فن الرواية » - على انها تحول تاريخى ، فقد تبعها ثلاثة كتب مهمة لثلاثة من النقاد الروائيين الانجليز وهى : « وجوه الرواية » لـ أ . م . فورستر ، و « بناء الرواية » لادوين موير - وقد ترجما الى العربية - وثالثها ، ولعله اولاهها بالعناية « صنعة القصص » لبرسى لبوك . وقد انصبت هذه الكتب الاربعة على مشكلات البناء كما يشعر بها كاتب الرواية ، مثل زاوية النظر - أو وجهة النظر - وترتيب الأحداث ، وموقف الروائى من شخصياته ، ورؤيته للزمان والمكان . وكانت حركة « التجريب » لدى الروائيين الانجليز والأمريكان فى العشرينيات

والثلاثنيات التى تصدرها جيمس جويس ووليم فوكنر ، حافظا لأعمال نقدية ، يصعب احصاؤها فى هذا المقام ، اهتمت اهتماما أساسيا بدراسة البناء الفنى واللغوى .

أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها اليوت وباوند كانت وراء الأعمال النقدية الرائدة لمواطنيهما رتشاردز وامبسون ، ولاسيما « النقد التطبيقي » و « فلسفة البيان » للأول و « سبعة ألوان من تعدد المعنى » للثانى ، مع أن ذكر اليوت أو باوند قلما يرد فى هذه الكتب . فقد كان الناقدان يحاولان التنظير للغة الشعر عموما ، والأصح أن يقال انهما كانا يرميان إلى إعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة ، معتمدين على التراث نفسه . ولا شك - على كل حال - انهما فتحا بتحليلهما لفكرتى « السياق » و « تعدد المعنى » آفاقا جديدة للنقد الحديث ، وأن هاتين الفكرتين ، اللتين تترددان فى النقد البنيوى ، ليستا من الأفكار المميزة لهذه المدرسة ، فانت تجدهما عند البنيويين كما تجدهما عند غير البنيويين من النقاد المحدثين ، بدون اختلاف مهم فى المدلول أو فى الاصطلاح غالبا .

لم يكن من الغريب ، قبل المدرسة البنيوية ، أن يتحدث الناقد عن كثافة اللغة الشعرية واستعصائها على التحديد المعجمى . فالكلمة - من جهة - متعددة الدلالات داخل النص نفسه ، ومن جهة أخرى ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص إلى كل ما كتب قبله ، بل إلى « كتاب الحياة » نفسه كما يعبر بارت ، وإنما يكتسب المفهومان أبعادا جديدة عندما يرتبطان بالأصول الفكرية المميزة للمذهب البنيوى ، والتي سنحاول شرحها فى الأقسام التالية من هذا المقال .

والشبه واضح - على الخصوص - بين « النقد الجديد » الذى سيطر على الدراسات الأدبية فى أمريكا فى الأربعينات والخمسينات والنقد البنيوى الذى انطلق من فرنسا فى الستينات . بل أن النقد البنيوى سمي

ايضا بالنقد الجديد . كما ان اصطلاح « البنية » ظل شائعا بين « النقاد الجدد » في امريكا ، ولا يكاد القارئ يشعر بفارق بين دلالة البنية عند هؤلاء وهؤلاء سوى تأكيد البنيويين جانب الاصطلاح (= المواضع الفنية = المؤسسة) في الادب ، على حين يؤكد النقاد الجدد - مخلصين لتراثهم الانجلو مكسونى الذى يهتم بالواقع المحسوس المجرب - جانب النص الادبى كعمل له تفرد وذاتيته ، قبل أن يصبح فى الامكان النظر الى السمات المشتركة بين مجموعة من الاعمال الادبية ، او بين الاعمال الادبية كلها . ولكن هؤلاء وهؤلاء يتمسكون باستقلالية الادب (كمؤسسة او كاعمال متميزة) عما يسمى « بالواقع » الخارجى او « الحقائق » الفكرية . فالعمل الادبى عندهم جميعا وجود خاص له منطق وله نظامه ، او بعبارة اخرى له بنيته التى تتميز عن بنية اللغة العادية باسقاط غرض « الابلاغ » من حساب الكاتب ، وهو ما يعبر عنه ارشيبولد ماكليش بأن القصيدة « لا تعنى بل تكون » ، وما اشار اليه جاك دريدا بقوله ان لغة الادب لا تعتمد فقط على مبدأ المخافة او التمايز كاللغة الطبيعية (التمايز بين الحروف هو الذى يخلق مختلف الكلمات لمختلف المعانى ، وكذلك التمايز بين الصيغ والحالات الاعرابية الخ) بل على مبدأ الارجاء ايضا (النص الادبى لا يحدد المعنى بل يرجئه او يبقيه فى حيز الامكان ، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتجا للمعنى) وما عبر عنه بارت بقوله ان عمل الناقد ليس اكتشاف « معنى » العمل الادبى ، ولا حتى « بنيته » ، وانما هو اظهار عملية البناء نفسها ، او « اللعب » المستمر بين سطوح المعنى .

فالفرق بين « النقد الجديد » و « النقد البنيوى » يوشك ان يكون كله راجعا الى حالتين من حالات الفكر ، لا الى اختلاف فى المسلمات او النتائج . وهو فرق اجملى ليش احسن اجمال بقوله ان الاتجاه البنيوى - كما يسمى - هو اتجاه عقلانى يهتم بالافكار قبل اهتمامه بالوقائع الموضوعية ، على خلاف الاتجاه الآخر التجريبي

الوظيفى الذى يعتمد على الملاحظة المباشرة للعلاقات المتبادلة بين اعيان الموجودات . ولعله لم يعد الصواب كذلك حين قال ان الاتجاهين غير متعارضين بل متكاملان . والتكامل بينهما يظهر لدينا حين نخرج من مجال النقد النظرى الى مجال النقد التطبيقى . فهنا نلاحظ تقاربا - ان لم نقل اتفاقا - فى المبادئ والوسائل والنتائج . فاذا قارنا - على سبيل المثال - بين تحليل كلينث بروكس - من اقطاب النقد الجديد - لقصيدة كيتس « الى قارورة اغريقية » وتحليل ريفاتير - من ممثلى البنوية - لسوناتة بودلير « القطط » ، وجدنا امامنا نوعا واحدا من النقد ، سوى ان الثانى اكثر تفصيلا من الاول . بل ان المبدأ البنوي الاساسى الذى يعتمد عليه ريفاتير فى تحليلاته كلها ، اعنى ان جوهر البنية هو « العلاقة » لا « الذات » المكونة لاطراف هذه العلاقة - هذا المبدأ مقرر بوضوح تام عند بروكس ، الذى يقارن بين صورتين فى قصيدة كيتس : صورة النايات المصورة على القارورة الاغريقية والالحن غير المسموعة التى يتخيلها الشاعر صادرة عن هذه النايات ، اجمل من كل لحن مسموع ، وصورة الاحتفال اندينى الذى مثله الفنان على القارورة ، والمدينة التى خلت من سكانها كما يتخيل الشاعر (اذ غادروها جميعا ليشتروا فى هذا الاحتفال) فيقول بروكس : « ان العلاقة بين المدينة المتخيلة والاحتفال المصور هى ذات العلاقة بين اللحن غير المسموع والنايات المحفورة » . البنية واحدة ، وهى تتكرر فى اشكال كثيرة ، حتى تصبح القصيدة نفسها ، فى علاقتها بالواقع ، شكلا من اشكال هذه البنية . لعل بروكس لم يعبر عن هذا المعنى الاخير بمثل هذه البساطة ، لا عجزا او غفلة عن ذلك ، بل لأن التحديد ينفى أى معنى آخر ، ومن ثم يبعدنا عن الشعر بدلا من أن يقربنا منه ، واذن فلعل خير ما يمكننا ان نفعله - هكذا يقول فى ختام مقاله - « هو ان نتعلم الشك فى قدرتنا على ان نمثل اية قصيدة كانت تمثيلا صحيحا عن طريق النثر » . ومرة اخرى نراه يلتقى فى هذا المبدأ مع بارت الذى ينكر أن يكون عمل الناقد هو اكتشاف المعنى او البنية .

ولعل هذه الفكرة هي النتيجة المنطقية التي يجد النقد الحديث نفسه مواجهها بها ، مادام قد بدأ من مسلمة « استقلالية الأدب » ولهذه النتيجة العملية وجهها النظري الذي يقول بأن موضوع الأدب هو الأدب ذاته وليس أى شيء آخر ، لا « الحياة » ولا « المجتمع » ولا « الأفكار » ولا غيرها مما يزعمه أصحاب النزعة التاريخية . لهذا لقيت قصيدة مثل قصيدة كيتس « الى قارورة اغريقية » اهتماما غير عادي من النقاد الجدد ، ولهذا ايضا كتب بارت كتابا كاملا في تحليل قصة قصيرة لبلزاك بطلها كلاهما فنان ، ان لم نقل ان بطلها الحقيقي هو القصة نفسها . ويشير روبر جرييه الى هذا المعنى بقوله ان « زمن الرواية » عنده هو الزمن الذي تستغرقه قراءتها . فليس المقصود بعبارة « أن موضوع الأدب هو الأدب ذاته » ضرورة ان يكون موضوعها الكتابة أو الفن أو بطلها كاتباً أو فناناً (وان كان لهذا الاختيار دلالاته) وانما المقصود أن متعة القراءة تنحصر في متابعة مغامرات المعنى ، في الحوار المستمر بين القارئ والنص . فليست الحوادث ولا الأفكار ولا الشخصيات الا وسائل لاجراء هذا الحوار . ولكن ما دور القارئ في هذه العملية ؟ ان القارئ حين يقرأ ، ليس ذاتا ، ولكنه في حقيقة الأمر مجموعة مواضع ، تكونت من خلال قراءاته السابقة ، فهو يتوقع ، أو يفاجأ ، أو يقبل ، أو ينكر ، بناء على ما قرأه من قبل . وهذه المواضع نفسها حاضرة لدى الكاتب حين يكتب . واذن يمكنك ان تقول - على العكس تماما ، وينفس الصدق - ان القارئ هو الذي « يكتب » النص . أما بارت فيقول ، بتفصيل أكبر ، ان ما يحدث أثناء عملية القراءة هو أننا « نترجم » ما نقرأه ، أى أننا نعرف ما يحدث ، ونعطيه اسما ، وفي خلال ذلك نتبين الأصوات المتعددة التي يتألف منها النص .

لا شك ان ثمة مسافة غير قصيرة بين القول بأن « موضوع الأدب هو الأدب ذاته » (وهو عنوان نضحه نحن لممارسة أساسية أخذ بها النقد الجديد كما أخذ بها الأدب الذي واكبته وتفاعل معه ، ممارسة

تقبل أية مادة مأخوذة من الحياة على أنها « أدب » إذا أميت منها كل ما يربطها بالزمان والمكان - كما يوقف نشاط بعض الخلايا في الأجسام الحية - ونشطت دلالاتها على بعض القيم الخالدة في الفن (والقول بأن « النص يحاور نفسه » (وهو عنوان نضعه نحن كذلك لنلخص به منهج بارت وجوليا كرسيفا الذى يقوم على تتبع الأصوات الكثيرة داخل النص) . هذه المسافة تدل - كما سبق ان قلنا عن فكرتى « السياق » و « تعدد المعنى » - على ان المذهب البنيوي اعتمد اصولا فكرية جديدة ميزته عن المذاهب النقدية السابقة ، وان كان وثيق الارتباط بها . ولعل مما تجدر ملاحظته من الناحية التاريخية (ولا أدري لماذا يهمل دارسو الأدب في هذه الأيام الوقائع التاريخية ولو كانت وثيقة الصلة بموضوعهم ، وكان فيها ميكروبا يمكن ان يفسد أبحاثهم الشكلية) ان رومان جاكوبسون قد عاصر ازدهار حركة النقد الجديد في أمريكا واختلط بممثليها ، وان لم يعد من اعلامها لأنها كانت حركة نقدية خالصة ، وكان هو معنيا بالأدب من خلال اللغة دائما . ويبدو ان جاكوبسون - الروسى المولد والنشأة - هو الذى حفز النقد فى أمريكا وفرنسا على السواء الى الاهتمام بالشكليات الروس . هذه هى التأثيرات الواضحة التى عملت فى تكوين النقد البنيوي من خلال الترجمة والاتصال المباشر ، ولا ينبغي ان ننسى - بعد - ذلك التأثير المبهم النافذ الذى نسميه روح العصر . فالبنوية التى تبدو للكثيرين بدعة جديدة - بكل ما يحمله معنى البدعة من اغراء لبعض الناس وكراهة لآخرين - ليست فى الواقع الا وجها من وجوه الحداثة التى تمتد جذورها الى أواخر القرن الماضى ، والتى حمل لواءها المنشئون قبل النقد (يذكر بارت ، فى هذا السياق ، ملارميه وبروست) . ولكن اذا كانت الحداثة تعنى ، أساسا ، قطع الوشائج التى تربط اللغة بما هو مبذول وعادى ، بحيث تتخلص من تبعيتها لغيرها كاداة توصيل ، فلا شك ان البنيوية تدفع بهذه العملية الى أقصى

مداهها . فاذا كان لنا ان نتحدث عن مذهب تجريدى فى الادب ، ينفى تماما وظيفة التصوير او المحاكاة كما ينفىها المذهب التجريدى فى الفنون التشكيلية ، فان ذلك المذهب هو البنيوية . والفرق بين ناقد مثل بلرت وناقد مثل فاليرى (الذى يستشهد به البنيويون كثيرا) هو كالفرق بين روائى كبير وروست وروائى (او لا روائى ؟) كروب جرييه . ولعل من اسباب اهتمام البنيويين بالرواية اكثر من الشعر ان الرواية كانت تمثل تحديا اكبر للفن التجريدى . فهل يمكن ان تخلو رواية ما من تصوير او محاكاة ؟ لقد اقتحم التجريد تخوم النثر ، واستطاع - بواسطة التحليل البنيوى - ان يكشف عن ادق الحيل اللغوية التى يعمد اليها القصص لينسلخ عن الواقع . ان الرواية الجديدة (او اللا رواية) عند منشئها والمدافعين عنها هى مثل الشعر تماما « لا تقول شيئا » ، بل انها اشد تعقيدا من الشعر لأنها لا تكفى بتعدد المعنى الذى تحدث عنه امبسون بل تعمل على مستويات كثيرة او تستخدم مواضع كثيرة يتعذر ايجواؤها . بعض هذه المواضع يستمد من الخارج : مواضع تتعلق بالحياة الاجتماعية كعلاقات الابناء بالآباء وعلاقات الاقارب والافهار وقيمة المال وقيمة النسب وآداب المآداب الخ ، وبعضها يرجع الى الثقافة بمعناها الضيق : من افكار عن الفن والعلم والصحة والمرض والجغرافيا والاقتصاد والصناعة والتجارة الخ ، وبعضها يرجع الى الدين والحكمة من افكار عن الحياة والموت والحظ والقدر وطبائع البشر ومصير الانسان الخ . وبعضها الآخر راجع الى الفن نفسه : من طريقته فى عرض الاحداث وتوزيعها على الرواية وايجاد نوع من الوحدة بينها ، وحيل للكشف عما يريد الروائى ان يبينه او يوحى به من طبائع الشخصيات ، واسلوب فى التشويق يعتمد على سر يلوح به الروائى ثم يعرضه ثم يقلبه بين تلميح وتعمية واخفاء واظهار الخ . هذه « الكثرة »

موجودة لا يصعب تتبعها في الأعمال الروائية الكلاسية نفسها (كل ما قبل بروسست هو في نظر بارت لاشيء ، كما ان المعاصرين الذين يستعيضون عن « الكتابة » « بالفرن » - مثل أندريه جيد - هم كلاسيون كذلك) . أما الأعمال الحديثة حقا ، الأعمال التي جعلت « لتكتب » لا « لتقرأ » ، او بعبارة أخرى تلك التي توصف بانها منتجة للمعنى ، وليست بحال ما نواتج عن معنى ، فهذه يقف النقد امامها عاجزا ، اخرس . يقول بارت :

« أما النصوص التي يراد بها أن تكتب ، فلعله لا يوجد شيء يصلح لأن يقال عنها . ولكن أين هي أولا ؟ من المؤكد أننا لن نجدها بين المقروء (او على الأقل لن نجدها الا في النادرة ، بالمصادفة ، لحا واعتراضا في بعض الأعمال الحديثة او المتطرفة) : ان النص الذي يراد به ان يكتب ليس شيئا متعينا ولا نكاد نجده في المكتبة ، وزيادة على ذلك فمن حيث ان نموذج هو كونه منتجا (لا ممثلا) فانه ينفي كل نقد : لأن النقد مادام ناتجا عنه فسيختلط به ، واذا يعيد كتابته فانه لن يكون الا ناشرا ومفرقا له في حقل الاختلافات الذي لا حدود له . ان النص الذي يراد به ان يكتب هو حاضر دائم ، لا يمكن ان يوضع فوقه اي قول مترتب عليه (اذ لا مناص من ان يحوله الى ماض) . النص الذي يراد به ان يكتب هو نحن في حال الكتابة ، قبل ان تصبح لعبة العالم اللانهائية (العالم باعتباره لعبة) مخترقة ومقطعة وموقوفة ومجمدة بنظام واحد (ايدولوجية ، جنس أدبي ، نقد) يختصر كثرة المفردات ، وانفتاح الشبكات ، ولا نهائية اللغات . النص الذي جعل ليكتب ، هو الروائي بلا رواية ، الشعر بلا قصيدة ، المقالة بلا حديث ، الكتابة بلا أسلوب ، الانتاج بلا ناتج ، البناء بلا بنية » .

(س / ز ، ص ١١)

ربما تلقف بعض الناس هذه الفقرة من كلام بارت واتخذوها موضوعا للتندر والسخرية ، او حملوا المترجم وزرها . وربما أمسك بها آخرون

وجعلوها كالمشق يقلدونها وهم لا يعرفون رأسها من ذيلها . وكتابات بارت لا تخلو من غموض ، ولكنه غموض لا يفتعله الكاتب وانما مرجعه ، غالبا ، أمران : اما انه يستعمل مصطلحات غير مألوفة في لغة النقد وان كانت معانيها - في منظومة بارت الفكرية - أكثر وضوحا وتحديدا من معظم المصطلحات التي تلوكها الأبنس حين يتحدث الناس عن الأدب ومذاهبه وفنونه . واحسب ان القارئ الذي وعى ما مهدنا به لهذه الفقرة لن يخفى عليه الجليل من معانيها . واما انه - وهذا هو الأهم - يتحدث عن شيء غير مالوف ولن يكون مالوفا : وذلك انه واقف على تخوم الوعي ، يحدثنا عن عالم هو حرية تامة ، عالم تعطلت فيه اللغات وغابت الحدود التي رسمها الانسان ، فهو ان شئت حلول كامل (كما عند الصوفية) او ان شئت فراغ مطلق (اذ يبدو ان بارت كم يقرر بعد) . في مثل هذا العالم لن تكون هناك أشياء ، بل لن تكون هناك قيم ثابتة ، وانمب هو فعل محض . وبارت يتحدث عن « العالم » ولكنه لا يعطى امثله الا من الأدب . ويبدو لى ان ما يقوله عن الأدب ينطبق على كل ما في العالم الحديث (اكره ان اقول : العالم الغربى ، او الحضارة الغربية ، لما ينم عنه هذان التعبيران الشائعان من خداع للنفس ، وتباه مفلس : انما هى حضارة واحدة ، وما نحن ابناء الشرق الا البطفيليات التي تعيش وتتكاثر حول شطآنها) . وان شئت فانظر حولك : الناس ، كل الناس ، يجرون وراء الثروة ، والمنصب ، والسلطة ، والجاه - الأفراد والجماعات والدول ، حتى اذا بلغوا ما املوه وجدوه خطاما ، فاندفعوا مرة اخرى يجرون وراء مزيد من الثروة والسلطة والمنصب والجاه . القيمة الوحيدة الباقية - ان كانت هناك قيمة - هى هذا السعى نفسه (« وان ليس للانسان الا ما سعى » !) دين جديد ، وكان الزمن استدار كهيئته يوم خلق الله السموات والارض .

عند بارت ، كبير نقاد هذا العصر ، لا توجد الا قيمتان ادبيتان :
الكتابة والقراءة : او ان شئت الدقة فقل : الكتابة القراءة (بمعنى
ان الكتابة تقرأ القارئ : « النص يتكلم طبقا لرغبات القارئ » -
م . ن . ص ١٥٧ ، « في النص لا يتكلم الا القارئ وحده » -
م . ن . ص ١٥٧) والقراءة الكتابة (أى ان قيمة النص هى فى ان
يجعل القارئ يكتبه او يعيد كتابته ، ان يحطم قاعدة التعامل
الراسمالى بين كاتب منتج وقارئ مستهلك) وهما وجهان لحقيقة واحدة
او قيمة واحدة . الكتابة فعل اشبه بالقراءة ، والقراءة فعل اشبه
بالكتابة ، وقيمتها ليست فى الشيء المنتج (المعنى فى الحالتين) . بل فى
الانتاج نفسه . ولكن « الادب الفعل » ليس كسائر الافعال المدنية
التي اشرنا اليها ، بل هو فعل واع مدرك ، هو - وحده - شاهد
الماسة التي يعيشها انسان هذا العصر . فمشكلة الكاتب فى عصرنا هى
تحرير الكتابة من كل المواضع التي فرضها الادب على نفسه فى كل
العصور السابقة ، لان هذه المواضع جميعها لم تعد صالحة للتعبير
عن عالمنا الممزق . فاذا اراد الكاتب ان يعبر وجد طوع يمينه لغة
« ادبية » جاهزة ، حافلة بكل انواع الزينة ، ولكنه كلما استسلم لهذه
اللغة وجد نفسه يبتعد عن مهمته الحقيقية وهى ان يعبر بأمانة عن انسان
عصره . والحل الذى يقترحه بارت هو ان يعود الكاتب الى لغة
بريئة ، لغة « آدمية » (نسبة الى آدم ابنى البشر) ، ان يعود الى
« درجة الصفر » حيث لا توجد أية علامة مميزة . ولكن السخرية هى
انه حتى لو نجح فى ذلك فسيجد نفسه بعد قليل اسير هذه الطريقة
الجديدة فى الكتابة ، أى انها ستصبح ، بدورها ، تقليدا .

واذن فالكتابة فى عصرنا ليست الا هذه اللحظة الاولى التي يخترق
فيها الكاتب كل الحدود ويحطم كل الحواجز - ليجد نفسه بعد ذلك
اسير القيد الذى صنعه لنفسه بنفسه . الكتابة هروب مستمر الى الامام ،
الى الامام فقط ، إذ ليس هناك هدف منظور ، الا ان يكون ذلك
(م ٦ - بين الفلسفة والنقد)

الهدف عالما بسيطا واحدا خاليا من كل تمييز او تحديد ، نقيضا
لعالمنا الحاضر الذى بلغ النهاية فى التعقيد .

ان مفهوم بارت « للكتابة » يشف عن نزعة اشتراكية انسانية
طوبوية . وهذه الصفات الثلاثة كلها مناقضة لما اشتهر عن البنيوية من
انها معادية للتاريخ ، او على الأقل انها تنكر علمية التاريخ ، ومن ثم فلا
مكان فيها لفكرة التطور التى لا تفهم الاشتراكية بدونها ، وانها ترفض
اعتبار الانسان محور الكون وصانع القيم ، ومن ثم فهى تشن الحرب
على الظواهرية والوجودية ، وانها علمية ، تحاول ان تصل بالدراسة
الادبية والدراسات الانسانية كلها الى درجة من الثبات تسمح باستخدام
الوسائل الرياضية فى البحث .

وقد يقال ان هذا المفهوم (الاشتراكي الانسانى الطوبوى) ينتمى الى
مرحلة مبكرة فى تطور بارت الفكرى ، ومن ثم لا ينبغى اقصامه على
البنيوية . والواقع ان كتاب بارت « درجة الصفر فى الكتابة » (١٩٥٣)
يحمل آثارا قوية من الماركسية والوجودية معا ، ولكنه يعد ايضا معلما
من معالم النقد المعاصر ، واهم من ذلك ان المفهوم الذى طرحه بارت
للكتابة فى هذا العمل المبكر قد بقى ثابتا فى انتاجه الاخير ، . ولا اظن
ان القارئ قد لاحظ فى الفقرة التى نقلناها ، منذ قليل ، عن كتابه
« س / ز » (١٩٧٠) انه ابتعد عن هذه الافكار . بل اننا لم نزد على
ان شرحنا فكرة وردت فى كتابة المتأخر بالرجوع الى الكتاب المتقدم .
فالاولى ان نسلم بأن البنيوية لا تعد رد فعل للمذاهب الفلسفية السابقة
الا لان لها جنورا فى هذه المذاهب ، كما ان للنقد البنيوى جذوره فى
النقد السابق . والواقع اننا ، حين نفعل ذلك ، نكون بنيويين وناقدين
للبنوية فى الوقت ذاته : نكون بنيويين لاننا نرى ان التمايز بين اى منظومتين
اجتماعيتين لا يكمن اساسا فى اختلاف العناصر بل فى اختلاف العلاقات ،
كما نكون بنيويين لاننا نرى ان اختلاف النظم الرمزية (ومنها النظم
الفلسفية ، من حيث ان الفلسفة اداتها اللغة ، واللغة نظام رمزى)

لا يعنى انقطاعا بين نظام ونظام ، ولكنه « حقل من الاختلافات لا نهاية له » ، حسب تعبير بارت نفسه . اما ان يكون معنى هذا الاتصال هو اننا نعيش في « حاضر دائم » ، بحيث تصبح فكرة التاريخ نفسها فكرة تعسفية من صنع الانسان ، فهنا نجد انفسنا في موقف الناقد للبنىوية ، من واقع البنىوية نفسها ، وهو انها انطلقت من لحظة تاريخية معينة ساد فيها الشعور بالتمزق والضياع وانعدام الهدف .

وما نريد ان نعود فننقم انفسنا في فلسفة البنىوية ، بعد ان اثرنا الوقوف عند حدود النقد الأدبى . ولكن الحدود النظرية ليست كحدود الدول ، وليس في مقدور الناقد البنىوى ان يهرب من مشكلة القيمة ، ولهذا يجد نفسه ، ان اراد او لم يرد ، مستندا الى اسس فلسفية ، فضلا عن كونه مرتبطا بظروف اجتماعية وتاريخية ، مثله مثل الادب الذى يدافع عنه او يفسره . ومن هذه الناحية يعتبر بارت ناقد العصر حقا ، لانه الناقد الذى يقدم تبريرا شاملا ومعقولا للادب الرمزي والادب السريالى وادب اللعب وادب اللارواية وسائر الاتجاهات التى توصف « بالطليعية » . ونقول انه يقدم « تبريرا » لهذه الاتجاهات ولا نقول انه يقدم « تفسيرا » لها ، لان الملاحظ انه قلما يتعرض لهذه الأعمال فى دراساته التطبيقية ، وقد صرح فى الفقرة التى نقلناها عنه بان الأعمال الطليعية حقا - تلك التى يراد بها ان « تكتب » لا ان « تقرأ » - هى أعمال غير قابلة للدراسة النقدية . واذا كانت مثل هذه الأعمال نادرة او شبه معدومة ، فان قابلية العمل للدراسة النقدية تتناسب عكسيا مع قربه من ذلك المثال . ولكن يقابل ذلك ان العمل الذى يخضع بسهولة للنقد هو العمل الأشد فقرا والأقل ثمرة للناقد . فلهذا وذاك يجد الناقد البنىوى بغيته - حين يريد ان يقدم دراسة تطبيقية - فى عمل « كتب ليقرا » بشرط أن يكون فى مثل هذا العمل قدر من « تعدد الأصوات » يسمح بالنظر اليه كواحد من « الاختلافات التى لا نهاية لها » والتى تكون « الادب » باعتباره وحدة . ومادامت غاية الناقد من دراسة كص واحد هى اظهار الأصوات الكثيرة التى يتكون منها ، ومن ثم

اعادته الى الخضم الواسع الذى صدر عنه ، فانه لا يقدم دراسة فردية عن هذا العمل ، وانما يتكلم عن « الأدب » من خلاله . وهو أيضا لا يحاول اكتشاف « معناه الكلى » ، لأن هذا المعنى الكلى ان وجد فليس هو ما يجعله ادبا ، انما هو ادب بفضل هذه الحركة المستمرة بين سطوحه . ومع ان الناقد هنا لا « يعيد كتابة » العمل ، وانما « يفسره » ، فان هذا التفسير يحطم العمل الأدبى فى سبيل اكتشاف الأصوات الكثيرة التى يتكون منها ، و « اللعب » الدائر فيما بينها ، ومن ثم فهو « يعيد كتابته أيضا فى كتاب الأدب الكبير » .

- ٣ -

الى اى حد تعد النظرة الى الأدب على أنه « فعل » تتداخل فيه عمليتا القراءة والكتابة - وهى نظرة عبر عنها عدد من البنيويين الآخرين بطرق مختلفة - نظرة جديدة ؟ اننا نلجج فيها جذورا قديمة من فكرة « تعدد المعنى » وفكرة « استقلال العمل الأدبى » . ولكن الجديد فيها حقا هو الدور الرئيسى الذى تعطيه للقارئ . فليس القارئ مجرد « مستقبل » او « متلق » كما تعودنا أن نقول فى النقد التقليدى ، ولكن الأدب - من حيث هو فعل - لا يتحقق وجوده الا باشتراك الكاتب والقارئ . واذا فسرنا هذه النظرة - تاريخيا - بأن التفكير فى « قيم مطلقة » قد زال نهائيا من عالمنا ، واذا رأى فيها الكثيرون اعلاء مقصودا لمهمة الناقد (باعتباره قارئا نموذجيا) ، فانها - من ناحية اخرى - اقتراح علمى للخروج من معضلة « القيم » عن طريق التسليم بنسبيتها ، ومن ثم تنحل مشكلة الذاتية التى لا يزال النقد يدور حولها دون أن يوفق الى حل مرض . فالتقاء القارئ والكاتب فى « عملية » نسميها الأدب لا يمكن أن يتم الا فى ظل مواضع معينة متفق عليها بينهما ضمنا ، هذه المواضع التى نسميها التقاليد الأدبية ، واذا تأملناها وجدناها لا تخرج عن كونها نظما من الرموز : تبدأ بمعان جزئية كالمجازات والكنائيات التى تعود الشاعر العربى أن يرمز بها لجمال

المرأة او شجاعة الرجل ، وتنتهى بتركيبية كاملة كالتركيبية التى وصفها ابن قتيبة لقصيدة المدح ، وهى سلسلة مواضع أدبية تهدف الى عقد صلة تبادلية بين المادح والمدح . فالأدب - من هذه الناحية - ليس الا وسيلة لعقد صلة اجتماعية عن طريق استخدام الرموز . وككل صلة اجتماعية يمكن النظر اليه على انه نوع من تبادل المنافع ، وان اختلفت طبيعة المنفعة المتبادلة ، فهى فى الأدب - غالبا - نوع من الحاجة النفسية الى جانب كونها حاجة مادية ، أو أكثر من كونها حاجة مادية .

ان مشكلة القيمة فى الكتابات العلمية المعاصرة ، ومنها الكتابات النقدية التى تحاول أن تكون علمية ، لا يشار اليها الا عرضا ، مع التصريح أو التلميح بأنها من بقايا فكر عتيق . ولكن البحث العلمى فى الرموز يمكن أن يحول مشكلة القيمة الى أفق جديد اذ يجعلها ناتجا من نواتج الحياة الاجتماعية . وهذا هو ما تفعله « السيميولوجية » أو دراسة الرموز . فموضوع هذه الدراسة هو « النظم الرمزية » المختلفة . ومعلوم أن كل منتج من منتجات الانسان - سواء أكان الغرض منه فى الأصل ماديا أم لم يكن - يمكن أن يستخدم للتعبير عن معنى . فالمحب يقدم الى محبوبته وردة للتعبير عن حبه ، ثم تتغير ألوان الحب فتتغير ألوان الورد ، على نحو ما تصفه الأغاني ، وربما قدم لها عقدا ثمينا ليعبر عن معنى أكثر من الحب ، واذن فللهدايا بين المحب ومحبوبته لغة مقننة يعرفها اهل الهوى . هذا مثال قريب ولكنه كاف لتوضيح قيمة المنهج السيميولوجى فى دراسة الحضارات الانسانية . وغنى عن البيان أنه يستخدم فى دراسة مشكلات أنثروبولوجية عويصة كمشكلة السحر ودلالته على العقلية انبدائية (ومعلوم أيضا أن السحر يعتمد على استخدام الرموز) .

أما فى مجال النقد الأدبى - وهو الذى يعنينا - فالمنهج السيميولوجى يساعد على حل مشكلة القيمة ، أو ان شئت فقل ازاحتها من الطريق . فما زال النقد الأدبى يجد عناء شديدا فى التخلص من المعايير الجمالية ،

ومعظم الناس لا يجدون معنى للنقد الأدبي إذا لم ينته الى القول بأن هذا النص جيد (أو جميل) وذلك ردىء (أو قبيح) ، أو أن هذا أجود أو أجمل من ذلك ، أو أن هذا يستحق الدراسة وذلك لا يستحق والذين يرفضون أى مقياس جمالى (مثل فرأى وريفاتير) يقدمون لك بديلا غير مقنع حين يسمون « ادبا » كل ما قدمه منشئوه أو ناشره على انه كذلك ، وهم يقيمون السيل بأنفسهم على فساد هذا المقياس اذ لا يحفلون الا اعمالا ادبية منتخبة مشهودا لها بالجودة ، وما عليك الا أن تترصد لهذه التحليلات لتقرى انها تتضمن - كغيرها - احكاما بالقيمة الجمالية . والمنهج السميولوجى - اذ يجعل الادب معاملة بين كاتب وقارئ ، حسب نظم معينة من الرموز يمكن أن تتغير من عصر الى عصر ومن بيئة الى بيئة - يستطيع ببساطة تأمة أن يرجىء بحث القيمة الى أن تدرس الاختلافات التى تطرأ على الذوق الادبى باختلاف العصور والبيئات - أو أن يحيل هذا البحث برمته الى فرع خاص من الدراسات الانسانية يسمى تاريخ الذوق .

ولابد هنا من وقفة لمزيد من الايضاح للعلاقة بين البنيوية والسميولوجية ، فقد يبدو حديثنا عن الأخيرة نوعا من الاستطراد دعت اليه فكرة اشتراك الكاتب والقارئ فى « العملية » الأدبية ، وهى فكرة قد يتساءل القارئ عن مدى لصالتها فى النقد البنيوى . نعم ! لقد كان مدخلنا لفهم النظرية البنيوية الى الادب على انه « فعل » لا على انه « شئ » مدخلا تاريخيا ، ولا شك أن القراء الذين عرفوا شيئا عن البنيوية سوف ينكرون علينا ذلك ، أما القراء الذين يتعرفون الى البنيوية للمرة الاولى من خلال هذا المقال فيحسن بنا أن نقول لهم : ان البنيوية تحاكم التاريخ لأنه يغفل العلاقات بين اجزاء النظام الواحد - مع أن هذه العلاقات هى جوهر النظام - بحثا وراء « تطور » جزء من الاجزاء ، فلا بأس ، ولو على سبيل التجربة أن نحاكم البنيوية باسم التاريخ وباسم البنيوية معا لأنها هى نفسها جزء من نظام كبير تجمععه وحدة فكرية ومادية ولحظة تاريخية . ان « روح العصر » تعنى وحدة

حقيقة متعينة ، وليست مجرد وهم اخترعته المثالية الألمانية ، وسواء سميناها بهذا الاسم أم بغيره أم تركت بدون تسمية فهي مسلمة من المسلمات التي يقوم عليها فرع آخر من الدراسات الأدبية الحديثة ، اعنى الأدب المقارن . على أن المدخل التاريخي الذي اخترناه لم يشوه صورة البنيوية بل لعله أن يكون قد زادها وضوحا . فالنظر الى الأدب على أنه « فعل » لا على أنه « شيء » قد ربطه ربطا مباشرا بالموقف « العقلاني » للبنيوية (إذا كنا لا نزال نذكر هذا الوصف الذي استخدمه ليتش) ، إذ أن الفرق بين « نظام من الأفعال » (مثل : سلوك مهذب يستتبع جوابا مناسباً ، أو العكس) و « نظام من الأشياء » (مثل تركيب جسم حى أو جماد) هو أن الأول تصور عقلى مجرد ، والثانى صورة محسوسة مدركة بالحواس أو محفوظة فى الخيال (وأن كنا لا نذهب الى حد الفصل القاطع بين النوعين) . وبما أننا بصدد فعل من نوع خاص وهو النوع الرمزى فلا يمكن أن يتصور بدون « نظام » يميز بعض الرموز عن بعض حتى لا تختلط دلالاتها .

وهكذا يمكننا أن نقول أن فكرة « أن الأدب فعل » تستتبع « أن الأدب فعل رمزى له نظام » كما تتضمن « أن هذا النظام صورة عقلية مجردة » . وليست السميولوجية إلا منهجا لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزا خاضعة لنظم عقلية مجردة . واذن فالعلاقة بين البنيوية والسميولوجية لم تأت فى حديثنا عرضا ، بل انها فرضت نفسها لأن الكلمتين فى الحقيقة مترادفتان ، وإذا اعتبرنا الجملة السابقة تعريفا للسميولوجية فإنها تصلح تعريفا للبنيوية أيضا . أما النقد البنيوى ، أو « علم الأدب » البنيوى بتعبير أدق ، فليس إلا فرعاً من السميولوجية يمكن أن يكتفى فى يوم من الأيام ، ليندمج فى هذا العلم الكبير ، كما يندمج الرافد فى المجرى الرئيسى .

وينبغي أن نتوقف قليلا عند هذه التسمية « علم الأدب » أو « علم الشعر » ، فانها تنطوى على بعض الاشكالات التى تتعلق بالبنىوية ،
أو السميولوجية .

ومع أن « علم الشعر » Poétique, Poetics تسمية قديمة جدا ،
ترجع الى أرسطو الذى يمكننا أن نصفه بأنه « البنىوى الأول »
فإن أرسطو ومن حذا حذوه لم يقيموا أى نوع من التقابل بين
المعانى المجردة والواقع المجرب ، بل كانوا ، فى نظامهم الفلسفى ،
يتصورون تطابقا تاما بين هذا وذاك . ولذلك لم يميزوا فى « القوانين »
التي وضعوها لصناعة الشعر بين « الواقع » و « الواجب » - وتصوروا أن
ما استخلصوه من النماذج الأدبية المعترف بها عندهم يمثل حقائق علمية
ثابتة . أما البنىويون المعاصرون فانهم يعلمون أن مواضع « الكتابة »
قد تغيرت كثيرا على مدى العصور ، وانها - فى العصر الحاضر بوجه
خاص - تختلف اختلافا كبيرا عما كانت عليه منذ قرن واحد أو أكثر
قليلا ، ومن ثم فهم يتابعون سوسير فى تفرقة بين « اللغة » (باعتبارها
منظومة من الأصوات الدالة متعارفا عليها فى مجتمع معين وأن لم توجد كواقع
منطوق لدى أى فرد من أفرادها) و « الأقوال » (وهى كل الحالات
المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن
تكون جميعها ممثلة للغة فى كمالها ونقائها المثاليين) - فيفرقون كذلك بين
« الأدب » باعتباره نظاما رمزيا تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى
« الأنواع الأدبية » ، وبين « الأعمال الأدبية » التى هى نصوص متحققة
يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما . « فعلم الأدب »
يدرس الأدب ، و « النقد الأدبى » يدرس الأعمال الأدبية . وطبيعى
أن يمثل الأول المنزلة الأولى ، بل أن الدراسة البنىوية لعمل معين
كثيرا ما تجعل العمل المدروس - كما فعل بارت فى دراسته لقصة
بلزاك - أشبه بعماد لدراسة يقصد بها « الأدب » بوصفه نظاما
كليا مجردا .

والفرقة بين النظرية (أو نظرية الأدب أو أصول النقد) وبين التطبيق (أو النقد التطبيقي أو الدراسة النقدية) معروفة لدى النقاد جميعا ، ومن المسلم به عندهم - كذلك - أن بعض الأحكام النظرية تدخل صراحة أو ضمنا في النقد التطبيقي ، كما أن النظرية لابد أن تعتمد على دراسة أعمال أدبية معينة . ولكننا لا نعرف لنقاد غير بنيوي كلمة مثل هذه الكلمة التي يقدم بها تودوروف كتابه الموجز « علم الشعر » : « ليس العمل الأدبي نفسه هو موضوع علم الشعر . إنما يبحث هذا العلم عن الخصائص المميزة لنوع معين من الكلام وهو الكلام الأدبي . ومن ثم لا ينظر إلى أي عمل إلا على أنه مظهر بنية عامة مجردة ، لا يعدو أن يكون واحدا من تحقيقاتها الممكنة . فهذا العلم لا يشغل نفسه بالأدب الواقع ، بل بالأدب الممكن ، أو بعبارة أخرى : بتلك الصفة المجردة التي تخص الظاهرة الأدبية ، أعني أدبية الأدب » (ص ص ١٩ - ٢٠) .

والنقاد الذين يقبلون فكرة « أدبية الأدب » ويسلمون « باستقلال العمل الأدبي » (وأن يكن في الواقع استقلالا محدودا ككل استقلال) قد لا يستطيعون أن يتصوروا « بنية عامة مجردة » تكون موضوعا لعلم الأدب أو علم الشعر . فنموذج علم اللغة لا يصلح هنا . أن النظر إلى اللغة الطبيعية على أنه نظام مجرد متميز عن « الأقوال » ، ممكن علميا لأن التغيرات التي تطرأ على بنية اللغة نرجع إلى مكانزمات لا شعورية لا يظهر أثرها إلا على المدى الطويل ، وقد يمكن تفسيرها « بأسباب » معينة ، ولكن لا يمكن أن ينسب إليها « قصد » معين . وكذلك اختلاف « الأقوال » في هذه اللغة الطبيعية لا يمس جوهر اللغة ولا يرجع إلى قصد إلا حيث يميل بها القائل نحو التأثير الأدبي . بناء على هاتين الحقيقتين يمكن « تصفية » اللغة أو تجريدها من الاختلافات العارضة ، ولكن هل يمكن ذلك في الأعمال الأدبية ؟ إن هذه الأعمال - مهما يكن سلطان التقاليد أو المواضع الأدبية - تتميز بدرجة من « القصيدة » تجعل من العسير جدا فصل ما هو « أدبي » بالمعنى

المجرد عما لا يمكن الحديث عنه الا في سياق العمل الادبي المدروس .
لهذا تجد كتاب تودوروف المشار اليه لا يكاد يختلف - في روحه
أو منهجه أو طبيعة ملاحظاته - عن كتب النقد النظرى التى تدرس
« البناء » فى ضوء الواقع الادبى ، ولا تزعم انها تدرس « الادب
الممكن » . ولا شك أنه - كما هى الحال فى كل دراسة نظرية -
يعتمد الى القياس والقسمة المنطقية احيانا ليكمل بهما الاستنتاج من الاعمال
الادبية المعروفة ، كما يفعل حين يدرس علاقة الزمن الروائى (أى الزمن
الذى تدور فيه احداث الرواية) بزمن القص (أى الزمن الذى تجرى
فيه عملية القراءة) . ولكن لا شك أيضا ان الاعمال القصصية التجريبية
المعاصرة قد فتحت له باب التنظير الواسع . وانما يخالف عن طريقة
معظم الاعمال النقدية النظرية حين يمتنع عن اعطاء أى حكم جمالى
على شكل ادبى معين . ويلاحظ انه يقول بعد أن أورد جملة اعتراضات
على النقاد الذين يضعون معايير جمالية للرواية (ص ١٠٣) :

« والذى نرمى اليه من الملاحظات السابقة هو اثبات استحالة صياغة
قوانين جمالية عامة اعتمادا على تحليل عمل أو أعمال معينة ، حتى ولو كان
هذا التحليل بارعا . وكل ما قدمه الينا حتى الآن من وصايا تتعلق بالقيمة
لم يكن فى احسن الأحوال الا اوصافا جيدة (للاعمال المدروسة) . ويجب
الا يقدم الوصف - حتى وان كان صحيحا - على أنه تفسير للجمال ،
اذ لا توجد طريقة للكتابة يتحتم أن تحدث عن استخدامها تجربة
جمالية » .

ومعنى ذلك ان طريقة ما فى الكتابة يمكن أن تكون لها قيمة فنية فى
عمل ما ، ولا تكون لها هى نفسها مثل هذه القيمة فى عمل آخر .
فلنتترك مشكلة القيمة . ولكننا لن نستطيع أن نغفل وظيفة الشكل الادبى .
فاذا اختلفت وظيفة شكل ما من عمل الى عمل ، فلا بد لنا من احدى
اثنتين : اما أن نهمل هذا الشكل مع أنه يقوم بوظيفة فى بعض الاعمال
الادبية ، واما ان نعهده داخلا فى أدبية الادب لانه يمكن أن يقوم

بوظيفة الأدبية ، مع أنه يمكن أيضا أن يوجد ولا يكون مؤثرا . ففي الحالة الأولى نكون قد أسقطناه وافقرنا منه البنية الأدبية العامة ، وفي الحالة الثانية نكون قد أقحمناه على هذه البنية ، مع أنه يمكن أن يكون محايدا . فلم يبق إلا أن يوصف الشكل الأدبي داخل العمل الذي جاء فيه فعلا ، والا فإن « البنية المجردة » التي نقدمها لن تعدو أن تكون قائمة اختيارات متضادة أو جدولا للحيل الفنية ، وهذه وتلك يمكن أن تفيد في توجيه النظر إلى جوانب معينة في العمل الأدبي ، ولكنها لا تكون بنية أدبية عامة .

هذا هو الاشكال الأول .

ولكن ما علاقة علم الأدب عند البنيويين بتاريخ الأدب ؟

لقد كان تاريخ الأدب هدفا لهجوم شديد من النقد في النصف الأول من هذا القرن . ولفورستر تمثيل قوى الدلالة يسوقه في مقدمة أحد فصول كتابه « وجوه الرواية » وهو أنه يمكننا أن ننظر إلى الأعمال الروائية التي بين أيدينا على أنها سلسلة تاريخية ، ويمكننا أيضا أن ننظر إلى الروائيين كما لو كانوا جالسين في حجرة واحدة يكتبون في وقت واحد . وقد اختار فورستر ، كما اختار معظم النقاد المعاصرين ، النموذج الثاني . ولكن أحكام هؤلاء النقاد كانت غالبا أحكاما جمالية . ويوشك أن يكون هذا نتيجة حتمية للتخلي عن المنهج التاريخي . ولكن « علم الأدب » في التصور البنيوي ، أو السميولوجي ، كان لأبد له ليكون علما وصفا أن يتخلي عن اعتبار القيمة الجمالية ، ومن ثم اضطر أن يربط القيمة الجمالية بالتغيرات التاريخية ، دون أن يجعل لهذه التغيرات مكانا ظاهرا في صياغة قوانينه . وقد يبدو أن السميولوجية مادامت تنظر إلى الرموز على أنها نظم يتواضع عليها المجتمع للتعبير عن حاجات معينة ، فلا مفر من أن تكون شديدة الارتباط بالتاريخ ، ولكنها انسأقت وراء الاتجاه السائد في أيامنا هذه إلى قصر مفهوم « العلمية » على العلوم الطبيعية التي تتمثل نتائجها في قوانين ثابتة مضبوطة ضبطا رياضيا . وقد بدا

الانسلاخ من ميدان العلوم الانسانية والالحاق بالعلوم الطبيعية على جبهتين : جبهة علم النفس (راجع كتاب « علم النفس الحديث » للدكتور مصطفى موياف) وجبهة علم اللغة . ولم يكن سوسير - الاب الروحي للبنيسوية - منكرًا لقيمة الدراسة التاريخية ، ولكنه رأى ان الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب ان تأتى تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة . فمعرفة النظام يجب - منطقيا - أن تسبق معرفة التغيرات التى تطرأ عليه . وعندما أعاد ليفى ستروس عرض مشكلات علم الانسان (الانثروبولوجيا) مستخدما منهج سوسير كان الاغراء قويا : اذ ان الدارسين الانثروبولوجيين قبله كانوا قد جمعوا قدراً هائلاً من المعلومات عن أساطير الشعوب البدائية وشعائرها الدينية وعاداتها الاجتماعية ، ولكن هذا الكم الهائل بها مستعصيا على التنظيم والضبط العلمى ، فكان معظم ما كتب فى الانثروبولوجيا أشبه بحكايات الطرائف ، وكان الاتجاه الوظيفى الذى مثله فى بريطانيا أستاذ مثل ايفانز برتشارد ممهدا لنظرة أكثر علمية الى حضارات الشعوب البدائية باعتبارها نظاما متكاملة . فجاء ستروس واكمل هذا التصور العلمى بان نظر الى اساطير الشعوب على انها تكون وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد فى أقصى الغرب وبلد فى أقصى الشرق ، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الانثروبولوجيين قبله ، أرجع تلك الوحدة الى وحدة العقل البشرى ، التى لا تظهر فقط عندما تقارن بين اساطير الشعوب البدائية ، بل تظهر أيضاً عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية . فالبدائيون يقومون بجميع العمليات العقلية الأساسية التى نقوم بها ، والسحر لا يختلف اختلافا جوهريا عن العلم . وهكذا كان مجهود ستروس العلمى منصبا على تنحية متغيرات الحضارة الانسانية عن ثوابتها ، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت . وقد سار النقد البنىوى على آثار الانثروبولوجيا البنيسوية ، بل ان ستروس نفسه شارك فى تشكيل هذا النقد منطلقا من دراسته للأساطير التى عدها صورة من الفن القولى . ومن هنا كان الحرص على

ابعاد متغيرات التاريخ الأدبي عن « أدبية الأدب » ، لولا أن مشكلة القيمة اعترضت طريق الباحثين في النقد أو « علم الأدب » ، فكان لابد من اللجوء الى التاريخ . أضف الى ذلك أن نقاد الأدب (حتى ولو جعلوا انفسهم علماء) لا يمكنهم أن يعزلوا عن الحركة الأدبية في زمنهم ، والحركة الأدبية محكومة - لا مناص - بظروف تاريخية ، ومن هنا كانت بنيوية بارت ذات ملامح تاريخية واضحة ، بل ان نقده لم يخل هو نفسه من لمحات فنية معبرة عن عصره ، وصورة « الأدب المثالي » في نظره (وهو كما مر بنا يوشك أن يكون الغاء للأدب بمعناه المعروف) اقرب الى فلسفة التاريخ منها الى أى شيء آخر . أما لوسيان جولدمان - ان صح اعتباره بنيويا - فهو يدخل في صميم منهجه دراسة العلاقة بين الاشكال الأدبية والظروف التاريخية الاقتصادية الاجتماعية التى أدت الى ظهورها ، بل ان هذا البحث هو صلب المنهج عنده ، وهو معيار القيمة الفنية التى تميز عملا يعبر عن حالة اجتماعية أو سلوك اجتماعى من خلال الشكل وآخر يعبر عن مثل هذه الحالة أو السلوك بطريقة مباشرة (من خلال المحتوى) .

هذا هو الاشكال الثانى .

وثمة اشكال ثالث ، نترك تحديده لأحد ممثلى البنيوية . يقول تودوروف فى كتابه السابق الذكر (ص ٢٥) :

« ان انتماء هذه المقالة الى مجموع مخصص للبنيوية يثير سؤالاً ... ما علاقة البنيوية بعلم الشعر ؟ وصعوبة الاجابة تتناسب مع تعدد المعانى التى ترتبط بكلمة « البنيوية » .

فاذا اعتبرنا هذه الكلمة بمدلولها العام ، فكل دراسة علمية للشعر تكون بنيوية ، ولا يقتصر هذا الوصف على نوع أو آخر من تلك الدراسة ، بما ان موضوع علم الشعر لا يمكن الا أن يكون بنية مجردة (الأدب) لا مجموع الوقائع المحسوسة (الأعمال الأدبية) . وعلى العموم فان الأخذ بوجهة النظر العلمية فى أى مجال هو دائماً وبالضرورة دراسة بنيوية .

أما إذا عطينا بهذه الكلمة مجموعة فروض معينة محددة تاريخيا ،
تعالج اللغة على أنها نظام للاتصال ، أو الوقائع الاجتماعية على أنها
ناتجة عن مصطلح متعارف عليه ، فليس في علم الشعر ، كما نعرضه
هنا ، شيء يتميز بصفة بنيوية خاصة . بل انه يمكننا القول ان الواقعة
الادبية ، ومن ثم البحث الذى يتناولها (أى علم الشعر) يمثلان بمجرد
وجودهما اعتراضا على بعض المفاهيم الادائية للغة ، التى ظهرت في
بدايات « البنيوية » . أ هـ .

وقد نتساءل عن ماهية هذه « المفاهيم الادائية للغة » وكيف نزلت
عنها البنيوية ومتى . وقد نتساءل ايضا هل المقصود بالبنيوية هنا هو
المذهب البنيوى فى اللغة او فى « علم الأدب » ؟ فلم يوضح تودوروف شيئا
من هذه الأمور مع أنها ليست من المحصول العلمى الشائع حتى يكتفى
بمجرد الاشارة إليها ، ولا سيما اذا كان الكتاب موجها لجمهور عريض .
والاشكال الذى أثار اليه تودوروف ليس بالهين كما تدل عبارته نفسها .
ثمة تعارض أساسى بين « علم الشعر » ومفهوم البنيوية اذا نظر إليها
على أنها منهج قائم على اعتبار اللغة نظاما للاتصال ، والوقائع
الاجتماعية ناتجة عن مصطلح متعارف عليه . فهل تحول المنهج البنيوى
عن ذلك ؟ واذا كان قد نزل عن هذا المفهوم ، أفلا يكون قد نزل عن مفهوم
البنية ذاته ؟

ان تودوروف يعد علم الشعر مبحثا من مباحث السميولوجية ، ويقدر
انه سيختفى يوما عندما تصبح السميولوجية علما مكتمل البناء ، تبحث
فى الأدب كما تبحث فى غيره . ويقول : ان الواقعة الادبية ، وعلم
الأدب الذى يتناولها ، يمثلان بمجرد وجودهما اعتراضا على « بعض
المفاهيم الادائية للغة » . ولكى يخلص من التناقض الظاهر بين الفكرتين ،
ينسب هذه « المفاهيم الادائية » الى بدايات البنيوية . ولكن كتابه المشار
اليه يقبل هذه المفاهيم ضمنيا (ولنشرحها بعبارة أبسط نقول : ان
المقصود هو وجود أساس لغوى ثابت من العلاقات بين وحدات لفظية دالة

ومعان تدل عليها هذه الوحدات) ، دون ان يلتزم بها في وضع قوانين للواقعة الأدبية (او على الأصح لنوع معين من هذه الواقعة يستأثر باهتمامه وهو القصص) . ولذلك قلنا في موضع سابق ان كتابه لا يكاد يختلف عن الكتب السابقة التى تحدثت عن « بنية » الرواية دون ان يكون أصحابها بنيويين . وقد وضع لنا الآن السبب في ذلك : فهو يعلم ان بين دعوى البنيوية (ولنقل معه : في بداياتها) وبين الأدب وعلم الأدب تناقضا جوهريا ، ولذلك نراه يستعير الهيكل العام من علم اللغة ، فيقسم تحليل القصص الى تحليل دلالي وتحليل لفظي وتحليل نظمي (نسبة الى نظم الجملة Syntaxe) ، ولكن تصنيف الظواهر القصصية تحت هذه الأبواب لا يتم الا بافتعال شديد .

اما التناقض الجوهري بين البنيوية (او السميولوجية) من ناحية والأدب وعلم الأدب من ناحية أخرى ، فقد اشار اليه تودوروف دون ان يعينه . ولعله - هذه المرة - لم يكن في حاجة الى ان يعين ، فكل عمل أدبي هو عمل فردي ، واذا كانت الفردية صفة ملازمة « لكل » عمل أدبي ، فلا يمكن فصل أدبية العمل عن فرديته . ومن ثم لا يمكن الحديث عن « بنية » تخضع لها كل الأعمال الأدبية ، او صنف واحد منها ، حديثا له قيمة . وقد شعر البنيويون بذلك ، فرايناهم في السنوات الأخيرة يفضلون ان يسموا انفسهم سميولوجيين ، ويتحدثون عن « سميولوجية الأدب » أكثر مما يتحدثون عن « بنيته » . ويعبر بارت عن هذا التحول مقارنة بين كتابيه « مقدمة للتحليل البنيوي للقصص » (١٩٦٦) و « س / ز » (١٩٧٠) فيقول :

« في النص الاول لجات الى بنية عامة يمكن ان تشتق منها تحليلات الأعمال المتعينة ... وفي « س / ز » عكست هذا المنظور ، فرفضت فكرة نموذج مهيم على عدد من النصوص (ومن باب أولى فكرة نموذج مهيم على كل النصوص) واعتمدت مسلمة ان كل نص - ان صح التعبير - نموذج نفسه ، او بعبارة أخرى انه يجب ان يدرس بما هو

مخالف . والمقصود بالمخالفة هنا هو بالتحديد ما تعنيه عند نيتشة
أو دريدا . ولاشرح هذا الأمر أقول : ان النص تتخلله النظم الرمزية
في جميع اجزائه ، ولكنه ليس تحقيقا لنظام واحد (وليكن النظام
القصصى مثلا) ، فهو ليس « قولا » محققا « للغة » قصصية .

(« حديث مع رولان بارت » - نقلًا عن كلر ، ص ٢٤٢) .

هذا هو التحول الذي طرأ على السميولوجية ، ولعل من الغريب
ان يستمد من نيتشة ، الذي يعده البعض من آباء الوجودية ، عدوة
البنوية ! ولكن هذا هو الشأن في كل هذه المصادر الصناعية من « الكلاسيك »
فنازلا . فلكي تفهم اسما واحدا من هذه الأسماء عليك ان تعين نقطة
مركزية تحدد لك المنظور ، فتبين لك ما هو أصلي وما هو هامشي في
الفكرة أو المذهب .

وارجو ان يتوقف القارئ هنا قليلا . فقد يبدو له ان ما قلناه من
ان في كل مذهب فكرة مركزية ، او يجب ان يفترض فيه ذلك لنستطيع
فهمه ، هو امر بديهي ، لا يحتاج الى اثبات ، ولا يحتمل مزيدا من
الشرح . واود ان اقول الآن ان هذه الفكرة هي مهاد فكرة « الاختلاف »
التي استمدها السميولوجيون أو البنويون « الجدد من نيتشة . ولكن
انظر ماذا فعلوا بها : لقد قالوا ان « الفكرة المركزية » التي تشكل
المنظور الكلي لا يلزم ان تكون ثابتة ، وقد قال سويسر ان اللغة ليست
مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات فحسب (مثلا : كلمة
« باب » لا تعنى هذا الشيء الذي يسمى بابا الا لأن هناك كلمة أخرى
في اللغة تدل على النافذة والا لوجب ان تدل « باب » على كل فتحه
في الحجرة . مثال آخر من الأسماء التي تدل على اوقات الليل والنهار :
لو لم توجد كلمة « سحر » التي تدل على الساعة التي تسبق الفجر
لوجب ان تكون كلمة « الفجر » شاملة للمعنيين ... وهكذا ، فمعنى
الكلمة لا يتحدد الا بعلاقاتها بعدد من الكلمات الأخرى (واذا فلماذا
لا نقول ان كل كلمة تحيل الى كلمات آخر ، وكل واحدة من هذه ،

الكلمات تخيل الى كلمات لها علاقات بها ، وهلم جرا ، حتى تصبح الصورة الفكرية للعالم هي صورة شبكة لا نهائية من العلاقات أو صورة اختلافات متصلة ، وكلها قادرة على « انتاج » المعنى ، ومن ثم فمعانيها « مرجأة » غير محددة ، وليست هذه المعاني ، اذا نظرنا الى النصوص الأدبية بالذات ، الا حركة بين الكاتب والقارئ ، أو فعلا لا يستقر عند نتيجة محددة ، أو لعبا مستمرا بالدلالات يجلى « لعبة العالم اللانهائية » كما يقول بارت مستوحيا نيتشة أو دريدا .

وتجمل جوليا كرسيتيفا موقف السميولوجية في الوقت الحاضر بقولها :

« لا يمكن أن تتطور السميوطيقا الا كنقد للسميوطيقا ... ان البحث في السميوطيقا يظل بحثا لا يتكشف شيئا في النهاية الا تحركاته الذهنية لكي يتبينها ، وينفيها ، ويبدأ من جديد » .

(من كتابها *Semiotiké* ، باريس ١٩٦٩ ، ص ٣٠ - ٣١ - نقل
عن كلر ، ص ٢٤٥) .

ان الاختلاف بين الاصطلاحين « السميولوجية / السميوطيقا » يمكن ان يشير الى اختلاف في المعنى : فالسميولوجية التي تخيلها سوسير يمكن ان تكون علما ، أو على الأقل منهجا في علم الاجتماع أو علم النفس الاجتماعي ، وقد طبقها ستروس بال فعل في علم الانسان . اما في النص السابق فانها نظرية في المعرفة وثيقة الارتباط بالميتافيزيقا ، ولا يمكن ان نتصورها مطبقة على غير الأدب ، وحتى هنا لا يمكن أن تطبق بصورة كاملة ، لان المعاني التي تظل مفتوحة لحركة هدم وبناء مستمرين ، لا توجد الا في نوع معين من النصوص لا يصاب الا في النادرة (كما يقول بارت) - ولو وجد لنا كان قابلا لأي تفسير ، أو - بتعبير آخر - لكانت اية محاولة لتفسيره غير قابلة لأن تتوقف . ومن ثم يتحتم اللجوء الى نصوص لا ينطبق عليها المفهوم السميوطيقي للأدب ، كي يطبق عليها

(م ٧ - بين الفلسفة والنقد)

منهج لا يمكننا أن نصفه بأنه سمبويقي إلا جزئيا ، على نحو ما فعل بارت في تحليله لقصة بلزاك -

لعل هذه صورة حديثة من البنيوية . ولكنها ليست في الواقع إلا استمرارا للصورة القديمة التي رأيناها في كتاب بارت المبكر « درجة الصفر في الكتابة » . وكلتا الصورتين ليست إلا الجناح النقدي للحركات الأدبية الابداعية المعاصرة ، التي يمكننا أن نصفها غير مغالين ولا مستهينين بأنها محاولات لتحرير الانسان عن طريق الكتابة وحدها . وكلاهما - النقد والأدب الابداعي - حلقة أخيرة في تطور أدبي نقدي يعكس وضعاً تاريخياً لحضارة بلغت منتهىها ، حتى أصبح « التقدم » الوحيد المنظور هو العودة الى البكارة الأولى ، الى صورة « آدمية » من الفن والفكر والحياة .

ولعل التناقض الاساسي في البنيوية هو التناقض الاساسي في هذه الحضارة نفسها ، حيث نجد سعياً مستمراً لتحويل كل عمل من أعمال الانسان الى نظام الى يقوم به الكمبيوتر ، وفي مقابل ذلك انهيار لكل الضوابط التي كانت - الى عهد قريب - تضبط سلوك الانسان نفسه . وهكذا حاولت البنيوية ان تقنن للأدب كنظام عقلي مجرد ، ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لانسان العصر . وبينما نرى انتصارات الكمبيوتر تتوالى في ميدان العلوم الطبيعية ، ودور الانسان ينكمش في تشكيل الحياة ، نرى الأدب الحديث ، والبنيوية كممثل لهذا الأدب الحديث ومدافع عنه ، يقدمان للانسان - على الأقل - صورة جديدة من حلم العالم الآخر ، ويفشلان كل الفشل في الوصول الى أى قانون عام ، فيعلنان ان كل عمل أدبي له قانونه ، وبذلك يؤكدان - مرة أخرى - أن للانسان وضعه المتفرد في الكون ، الذى يحتم أن يكون للعلوم الانسانية منهجها الخاص .

ولكن البنيوية كثيرة الوجوه . وإذا كانت قد تشكلت بالسميولوجية لدراسة الدلالات الأدبية ، فلا ينبغي أن ننسى أن السميولوجية نفسها كانت وليدة علم اللغة الحديث . فمن باب أولى أن تتأثر البنيوية مباشرة بهذا العلم ، أو أن تقتبس منه نموذجاً لدرس النص الأدبي ، والنص الأدبي - في نهاية الأمر - ليس إلا نوعاً من الاستعمال اللغوي . . وإذا كانت جودة البحث السميولوجي وعمق اتصاله بالعلوم الانسانية قد دفعا بالبنيوية في مسالك وعرة ، وربطها بحالة الانسان المعاصر ، فإن البحث اللغوي محدد بطبيعته ، ويبحث اللغة الأدبية بالذات يستند الى تراث غنى لدى الغربيين والشرقيين جميعاً فيما يسمى بالبلاغة عند هؤلاء والريطوريقا عند أولئك . . هذا الى أن الرعيل الأول من تلاميذ سوسير كانوا قد وضعوا أصول « علم الأسلوب » ، وجاء على آثارهم علماء جمعوا بين الدراسة اللغوية والأدبية فصاغوا لهذا العلم منهجاً اثمر لونا جديداً من الدراسات الأدبية شديد العمق والنفاز . وعلى رأس هؤلاء العالم النموسوى المولد ، الأوربي الثقافة ، الأمريكى المهجر والوفاة ، ليوشيتسر .

كانت دراسة الأسلوب ، قبل البنيويين ، قائمة على فكرة « الانحراف » أى الاستعمال اللغوي الذى يخرج عن النمط المألوف ، ليوحى بمعان وجدانية إضافية يريدها الكاتب ، فهو التعبير اللغوي عن قُردية العمل الأدبي . وقد طور شبتمر هذا المنهج بحيث جعله صالحاً لدراسة اعمال أدبية كاملة ، وكان أساس طريقته هو النقاط الانحرافات المتميزة ، القوية الدلالة ، فى العمل الأدبي المدروس ، ثم محاولة الجمع بينها لاستخراج الدلالة الكاملة للعمل . ولكن البنيويين لم يرضهم هذا المنهج ، إذ رأوا أنه يفسح المجال للتأثر الذاتى ، ومن ثم يظل بعيداً عن علمية الأدب . فحاول جاكوبسون أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية بأن قال ان هذه اللغة تتميز « بسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى » ، وهى عبارة لا يكاد يخلو منها مرجع من المراجع التى تتحدث عن البنيوية -

والحق انها عبارة هائلة ، (وليمح لى القارئ بان أتجاوز قليلا صرامة هذا البحث لأقول انى بقيت زمنا لا اقرا هذه العبارة الا تخيلت كارثة توشك ان تقع ، وكأنها - على مذهب يدعى المعانى او على مذهب الشبكات المفتوحة - تذكرنى بسقوط المنازل . وانى لأرجو ان أكون قد شفيت من هذا الرعب الآن) . مع انها لا جديد فيها على الاطلاق الا البراعة فى حبك العبارة ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الأفقى والمحور الرأسى . فعند سوسير ان هناك طريقتين - متكاملتين غير متعارضتين - للتحليل اللغوى : احدهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض ، والاخرى راسيه وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالكلمات التى من واديهما (والتى لم تذكر فى النص) اما لأن الاشتقاق يربط بينها واما لتقارب فى المعنى عن طريق الترادف او القضاء او العموم او الخصوص او نحوها . فزاد جاكوبسون على ذلك ان أساس العلاقة الأفقية هو المجاورة (ويمكننا ان نعترض على هذا بان المجاورة وحدها لا يمكن ان تكون أساسا لهذه العلاقة ، وان العلاقة الأفقية هى علاقة معنوية اولاً ، ولكننا نعرف ان جاكوبسون قد داب على تجنب الإشارة الى العلاقات المعنوية كلما استطاع ذلك) . وأساس العلاقة الراسية هو التناظر ، أى التشابه او التضاد . وهنا حقا يعطى جاكوبسون بعض المجال للعلاقات المعنوية ، ولكنه يميل فى أمثله الى التشابه والتضاد الصوتيين) . فسقوط المحور الرأسى على المحور الأفقى معناه ان تسبح العلاقة فى النص المقروء (لأننا - بطبيعة الحال - نقرؤه بطريقة أفقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور . فهذا القانون الهائل لم يزد على ان كرر شيئا معروفا ومفصلا عند البلاغيين والنقاد . وهل الجنس والطباق والمقابلة ومراعاة النظر والتكرار ورد العجز على الصدر الخ . إلا أمثلة قليلة أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد فى العبارة ، فان كان لجاكوبسون فضل ادخال هذه الصور تحت قانون عام فان اعتبار هذا القانون مميذا

للغة الشعرية يبدو غير مقبول ، والا لوجب ان يكون القاضى الفاضل
اشعر من شكبير .

اما النقاد فكثيرا ما تكلموا عن « الوحدة مع التنوع » ، و « التناظر »
و « التقابل » ، لا على مستوى الجملة الأدبية فحسب ، بل على مستوى
العمل الأدبى الكامل ، بحيث توشك هذه المصطلحات أن تعد من لغة النقد
الشائعة التى يصعب اسنادها الى ناقد بعينه .

واشار جاكوبسون الى المحور الأفقى والمحور الرأسى مرة أخرى
حين حاول أن يميز بين المجاز المرسل والاستعارة ، فجعل الأول راجعا
الى المحور الأفقى والأخرى راجعة الى المحور الرأسى . والحق ان
كليهما راجع الى المحور الرأسى مادمننا ننظر الى الكلمات فى النص
ولا ننظر اليها كمفردات لغوية . ويبدو أنه لا مناص للتمييز بين المجاز
والاستعارة من النظر الى المعانى التى تحل عليها الكلمات لا الى
العلاقات بين الكلمات فقط . أما تمييز جاكوبسون - فى المقالة نفسها -
بين الأسلوب الرومنسى والأسلوب الواقعى من جهة ان الأول يعتمد على
الاستعارة والثانى على المجاز . فهو تمييز دقيق ولا شك ، وهو يشهد
لجاكوبسون بأنه يملك حصافة النقد ونفاذ فكره ، ولكنه لا يعتمد فى
شئ على « القانون » اللغوى الذى جعله جاكوبسون اساس مقاله .

وهذه الملاحظة نفسها تصدق على تحليل جاكوبسون لسوناتة
« القطط » لبودلير (الذى شاركه فيه ستروس) . فهو ينتهى بنظرات
نافذة فى القصيدة ككل ، ولكن هذه النظرات مقطوعة الصلة بالتحليلات
اللغوية الكثيرة التى حاول فيها جاكوبسون وزميله أن يستقصيا كل
انواع « التناظر » اللغوى ، من مستوى الأصوات الى مستوى الصيغ
واخيرا مستوى التراكيب النحوية . وكان جاكوبسون اراد أن يقيم
الدليل على ان استقصاء انواع التناظر عن طريق التحليل اللغوى
لاستخراج بنية القصيدة ، تمهيدا للوصول بعد عدد من هذه التحليلات

الى بنية عامة للقوائد كلها . او لنوع معين منها - جهد ضائع :
اما الشطر الثانى من العملية (اى استخراج بنية أدبية عامة) فقد تبين
فساده على يد البنويين المحدثين انفسهم (راجع القسم السابق) ،
واما الشطر الأول فقد بنى على تجاهل حقيقة المحنا اليها فى موضع
سابق من هذا المقال ، وهى ان اللغة الأدبية لغة « تقصد » الى
التأثير ، وهذه « القصديّة » تختم الا نلتفت عند تحليل نص أدبى ما الى
تلك الأنواع من التناظر التى ترجع الى اللغة العادية . ومعنى ذلك ان
نعود مرة اخرى الى تمييز « الظاهرة الأسلوبية » عن الظواهر اللغوية
العادية . او بعبارة أخرى : أن نعود الى دراسة الأساليب الأدبية
من خلال الانحرافات ، وهذا هو منهج شبتسر .

وهذا ما فعله ريفاتير بعد ن وعى الدرس المستفاد من تجربة
جاكوبسون وستروس . وصرح فى بعض مقالات بأن منهجه ليس الا تطويرا
لمنهج شبتسر . ولكن العجيب ان كتابه يحمل عنوان « مقالات فى علم
الاسلوب البنىوى » مع ان منهج شبتسر منهج انسانى يختلف عن البنىوية
من الأساس .

وبعد فاحسبنى قد قلت اهم ما اردت قوله عن البنىوية . ولا اظن
ان هذا الذى قلته يشكل موقفا . فانا مدين للجنة التحرير باعتذار ،
كما اننى مدين لها بالشكر لأنها دفعتنى الى ان احدد - على الأقل
مع نفسى - جملة اشياء ان لا تكن موقفا فانها تمنعنى من اتخاذ بعض
المواقف الخاطئة : اعنى - على سبيل المثال - موقف التقليد الأعمى ،
او التهجم الجاهل ، او الغفلة السعيدة . فاذا استطعت ان انتقل هذه
الأشياء الى بعض القراء ، فقد بلغت من هذا المقال ما اريد .

● هوامش البحث :

Ferdinand de Saussure : Course in General Linguistics, Eng. Translation by Wade Baskin (Fontana Collins, London, 1974).

• Roman Jakobson : «Linguistics and Poetics» in : Style in Language, ed. by Thomas A. Sebeok (M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1960) pp. 350-377.

«Two Aspects of language : Metaphor and Metonymy» in : European literary Theory and Practice from Existential Phenomenology to Structuralism, ed. by Verson W. Gras (Delta, New York, 1973) pp. 119-129.

et Claude Téri-Strauss : «Le Chats de Charles Baudelaire in : Introduction à la stylistique du Français, par I. Sumpf (Larousse Paris, 1971) pp. 133-151.

Tzvetan Todorov Poétique (col. Points, ed du Seuil, Paris, 1973).

Michael Riffaterre : Essais de Stylistique Structurale (Flammarion, Paris, 1971).

Jonathan Culler : Structuralist Poetics (Routledge and Kegan Paul, London, 1975).

Philip Pettit : The Concept of Strualism (Gelland macmillan, London, 1975).

Richard Macksey and Eugenio Denato (editors) :
The Structuralist Controversy, (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972).

Claude Levi - Strauss : «La Jests d'Asdiwall» in : The Structuralist Study of Myth and Totemism, ed. by E. Leach Taristic, London, 1967).

The Savage Mind (English translation, University of Chicago Press, 1966).

Edmund Leach : Levi - Strauss (Fontana London, 1970).

Culture and Communication (Cambridge University Press, 1976).

Roland Barthes :

Degré zero de l'écriture (Paris, Points 1972, 19 ed. 1953).

صلاح عبد الصبور وامسوات العصور

في تلك السن التي يضح فيها الأهل من شقاوة ابنهم . ويتنهدون ارتياحا عندما يستريح البيت من شره ، لولا خوفهم - أن كانوا ممن يؤمنون بقيمة التربية - أن يجلب عليهم من المتاعب خارج المنزل أكثر مما يسبب لهم من صدام إذا بقى محبوسا بين جدرانه ، في تلك السن يوجد أطفال يفزعون الآباء بهدوئهم ونزعتهم الشريرة الى الاختباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه ليجده متواريا في ركن مهمل من البيت وفي يده كتاب لا يشد اليه بصره فقط بل حواسه جميعها : فاذا انتبه الى الواغل الذي لا حيلة له في دفعه ، ارتبك بين الخجل والقلق والسخط . ودعا الله في سره ألا يفقد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبي المسكين سيظل - في أغلب الظن - مشدودا طول عمره الى تلك الأصوات البعيدة التي يسمعا من خلال الكتب ، ولعله أن يصبح كاتبا أو شاعرا ، لأنه فتح - دون أن يدري - باب تلك الحجرة المصرمة التي تحدثنا عنها قصص ألف ليلة وليلة . ولكنه لا يغيب في ذلك العالم السحري ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظا بالمفتاح في جيبه . يتردد بينه وبين العالم المعهود ، لا يستمرى لذة الحلم ، ولا تطيب نفسه بملابسة الواقع . فهو بينهما في أمر أشد من الندم . انه في عذاب دائم .

أما اذا غنى الفتى أشواقه الهائمة ، وآماله الضائعة ، ومثله المنهارة ، فسيدخل في تجربة أخرى أشد غرابة . فقد أصبح هو نفسه « كلاما » . وهو يتأمل هذا الكلام كما يتأمل صورته في المرآة . وكما يخطر له خاطر أشبه بالجنون وهو يتأمل ذلك الخيال : من هذا ؟ لمن هاتان العينان أو هاتان الشفتان أو هذا الأنف الأفتنى أو المفلطح ؟ ينظر الى شعره أو نثره بمزيج من الدهشة والانكار . ولكنه لا يتهم نفسه بالجنون . لأن هنا حقيقة لا شك فيها . وهى أن هذا الشيء

الذى يسميه قصيدة أو قصة أو تمثيلية ، أو لا يعرف كيف يسميه ، شيء له كيان مستقل عن كيانه . وهنا يصبح ناقدنا لنفسه ، كما تتغير طريقته في القراءة ، فيصبح قارئنا ناقدًا ، ومن النقد - التأمل فيما يقرأ - ينتقل بسهولة الى التأمل في الحياة والأحياء ، فربما دأب الفلاسفة ، وربما سماه الناس فيلسوفًا .

حدثنا صلاح عبد الصبور عن هاتين المرحلتين من حياته ، فيما حدثنا به من « حياتى في الشعر » ، وفي تقديمه للقصائد التى اختارها لعلى محمود طه ، ثم فى المقالات التى نشرها فى مجلة « الدوحة » القطرية سنة وفاته ، (مشارف الخمسين) ، وسجل ملاحظاته النقدية حول قراءاته الواسعة فى النقد والأدب العالميين فى عدد من الكتب : « ماذا يبقى منهم للتاريخ » ، « أصوات العصر » ، « قراءة جديدة فى شعرنا القديم » ، « وتبقى الكلمة » ، « مدينة العشق والحكمة » ، غير اننى لا أريد بهذا المقال أن أكتب دراسة عن نقد صلاح عبد الصبور - وانه لجدير بدراسة مستقلة - انما أريد أن أساير الصبى ابن العاشرة ، الذى كان يبكى مع مجدولين وسيرانو دى برجرارك ، فى حوارهِ الذى لم ينقطع مع أصوات العصر من لدن شب الى أن مات .

فقد اتهم صلاح عبد الصبور - كما اتهم العقاد من قبل - بأنه « حكياء » يردد ما يقرأ من كلام الغربيين ، بل كانت التهمة التى رُمى بها صلاح اشنع فقد رُمى العقاد بأنه ناقل معلومات ، يعرب ما فى دوائر المعارف الانجليزية ، اما صلاح فكانت تهمة انه يفرض على الشعر العربى حساسية الغربيين - أى انه لم يعرب بعض المعلومات ، ولكنه حاول أن يعرب روح الشعر العربى نفسه .

وليس الغرض من هذا المقال دفاعا ولا جدلا ، ولكنه يرمى الى تقديم استقراء متكامل لمادة الدعاوى ، وعلى القارئ - بعد - أن يستخرج الحقيقة بنفسه .

لم تكن الصورة التى قدمتها فى صدر هذا الحديث - صورة الصبى العاكف على قراءاته الساذجة - مجرد اضافة قصصية لتحلية المقال ، ولكنها كانت اشارة الى الامتزاج الذى يشعر به الكاتب الاصيل - منذ تفتح وعيه - بين عالم القراءة وعالم التجربة . ويبدو ان هذا الامتزاج كان قويا بصورة خاصة لدى صلاح عبد الصبور ، وارجو ان يسمح لى القارى بان اورد هنا نتفة من ذكرياتى الشخصية عنه : فى احدى امسيات الجمعية الادبية المصرية جاعنا صلاح مهموما يستر همه - كعادته - بالضحكة المرة . وقال ان صديقا من اهل بلدته جاء الى القاهرة منذ ايام ليعرض نفسه على اطبائها ، وظهر انه مريض بمرض خبيث ، وان ايامه فى الدنيا اصبحت معدودة ، وعلمنا ان هذا الصديق كان رجلا من اصحاب الحرف - لا اذكر الآن حرفته بالضبط - يهوى الادب ، وانه ارشد صلاحا فى قراءاته الاولى . ويخيل الى الآن - وما لدرى ان كان حقيقة اخبرنا بها شاعرنا ام ظننا ظننته - انه المسئول عن معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبى وابى العلاء . فقد كانت العلاقات الشخصية غالبا ما تجر عند صلاح علاقات - ولا اقول قراءات - ادبية ، هكذا عرفه بدر الديب باليوت ، وعرفه عبد الغفار مكاوى برلكة وعرفته « صديقة كريمة » - كما يقول - ببيتى واودن ، كما قدمته « صديقة كريمة » اخرى الى عالم الروائى الأمريكى ولیم فوكنر .

ولو غير صلاح قال عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبته شريدا فى مدينة الادب ، لا يعرف اين يتجه ، حتى ياخذ بيده رجل طيب (او امارة طيبة) من اهل المدينة ، ولعل صلاحا - فى صدقه ووداعته - لم يكن ليخشى ان يرمى بهذه التهمة قدر خشيته من تهمة اخرى هى فى رايه قاصمة الظهر ونهاية الوجود ، تهمة الكذب ، اما الحقيقة فهى انه كان طالعة حريصا على الا يفوته شئ ، محبا عميق الحب للحياة ، يعرض نفسه بشجاعة لكل مؤثراتها ، دائم الحوار مع الاشخاص والاشياء ،

ومن ثم فهو يشخص الأشياء كما يشييء الأشخاص بطريقة تلقائية - على ما يبدو - ثابتة في أصل تكوينه . ان كل شخص عرفه صلاح في حياته . مفكرا او انسانا ، اصبح « شيئا » له قيمة معينة في هذه الحياة ، يفتح عهدا او يطوى عهدا . وكذلك كان لكل موجود من موجودات الطبيعة ، او مخلوق من مخلوقات الانسان ، وجود شخصي . اعطى امثلة قليلة : قصيدة « الشمس والمرأة » في ديوانه « تأملات في زمن جريح » . قصيدة « اغنية للقاهرة » في « أحلام الفارس القديم » ، وصفه النثرى للسعدن الأمريكية - مع انه اقرب الى الريبورتاج الصحفي - في مقالته « سياحة ثقافية في أمريكا » . (« وتبقى الكلمة ») .

وقد انطلق صلاح في معظم « سياحاته الثقافية » معتمدا على نفسه ، كالسائح الغريب الذي يسير وحده مستكشفا في مدينة يعلم انها استكشفت قبله ملايين المرات او بلايينها . ولم يقتصر في هذه السياحات الثقافية على الأدب والفكر ، بل ضم اليهما الفن التشكيلي ايضا ، واغلب الظن انه يعتمد فيه على زيارته للمتاحف العالمية ، على الرغم من علاقته الوثيقة بكثير من الفنانين .

ان الحوار يتم غالبا بين شخصين ، ووجود ثالث هو امر مربك في الفن والفكر كما هو في الحياة . لذلك كان صلاح يؤثر ان يلقي كاتبه او شاعره على انفراد . يقول في تذييل مسرحيته « مسافر ليل » :

« منذ خمس سنوات التقيت بالمرحى العظيم (يوجين أونسكو) في مسرحية الكراسي ، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهري . وما كاد العرض ينتهي حتى كنت قد نويت ان ادخل عالم هذا الكاتب العظيم ، وسعيت اليه من خلال معظم اعماله . وكتبت في مذكراتي الشخصية عندئذ ان اكتشاف عظمة أونسكو كان من احلى الاكتشافات التي عرفتھا في حياتي . واضفته الى ذخائري كما اضفت شكسبير ولبا العلاء المعري وتشيكوف من قبل . ولست اعنى بالاكتشاف اني كشفت سرا . ولكني اعنى اني فهمت هؤلاء السادة العظام فهمي الخاص . واستطعت ان اقترب منهم بحيث بدا لي منهم جانب عرفته بنفسي وآثرته دون ان استهدي

بحديث النقاد والمفسرين . لقد حدثوني حديثا مباشرا وودودا من خلال ابداعهم العظيم » .

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأزمان والمسافات ، فقد كانت بالضرورة علاقات متخيرة . ولم يكن يستهدى في اختياراته إلا بذلك الصوت العميق في داخله . ربما كان ذلك الصوت كامنا في نفس الصبي ابن العاشرة ، الذى طالما هرب الى ركن من الدار الريفية ليبيكى مع ابطال المنفلوطى ، وربما كانت في اعماق ذلك الصوت الطفل رواسب كثيرة من القرون الخالية ، بعضها يصله بتجارب قومه ، وبعضها يصله بتجارب الانسانية كلها . ولكن ذلك الصوت الطفل . الغفل ، كان عرضة لأن يتحول ويتبدل كثيرا عندما اختلفت عليه شتى المؤثرات ، وكان من الممكن أن تتلف أوتاره ان لم تتعده القراءة المستمرة بالصل والتذهيب . بعبارة أخرى : أن « التشكيل » الذى عنى به شاعرنا ، ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئا يتعلق بالصنعة الشعرية وحدها . لابد ان يتناول صميم الفكر ايضا . ونحن لا نسبق بهذا الحكم ، ولكننا نفترضه ابتداء . لأنه يمثل خط النمو الطبيعى لدى كل قارئ ذكى . وبينما نستقرئ المؤثرات الفكرية المختلفة التى تعرض لها صلاح عبد الصبور ، نمتحنها في ضوء هذا الفرض ، فان وجدناها لديه مستكملة متناسبة الاجزاء ، في معرض شبيه بأصولها ، فهو ناقل لاحظ له من أصالة ، اما ان وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية والعاطفية والعملية في نسيج واحد ، بحيث يصيبها ما يصيب هذه الحياة من اضطراب وتشتت ، بل اختلاط او تناقض لحيانا ، فهو شاعر مفكر . وهو قبل ذلك : شاعر اصيل .

لم يكد الصبي الريفى يخرج من بيضة المنفلوطى حتى وقع في أسر رجلين كان تأثيرهما الفكرى في عصرهما وقومهما اعظم بكثير من تأثيرهما الفنى . اما اولهما فهو اللبنانى جبران ، الذى لم يكن تمرده على البلاغة التقليدية إلا جزءا من تمرده على معتقدات قومه وتقاليدهم الاجتماعية . يقول صلاح انه قرأ له « الأجنحة

المتكبرة » و « الأرواح المتمردة » . ولعله ، حين بكى مع سلمى كرامة وحبيبها كما كان يبكى مع إبطال المنفلوطى ، اعجب بشجاعتهما أيضا . ولعل قصة « خليل الكافر » قد بعثت في نفسه شيئا من التمرد لا الاشتفاق فحسب . وقاده جبران الى نيتشه ، وهو بعد مراهق في الخامسة عشرة ، فقرأ « هكذا تكلم زرادشت » في ترجمة فليكس فارس . ولا بد ان تأثير هذا الكتاب العاصف لازمه زمنا طويلا ، ولعله لم يزايله قط . وتستطيع ان تعد قصائد في ديوانيه الاولين ، « الناس في بلادى » و « اقول لكم » القى عليها زرادشت ظله الكثيف (« الناس في بلادى » ، « الملك لك » . « الحرية والموت ») . ويتحدث صلاح في سيرته الأدبية « حياتى في الشعر » حديثا ملؤه الاعجاب عن نيتشه وكتابه « هكذا تكلم زرادشت » . وينقل فقرات من مقدمة ترجمة انجليزية حديثة لهذا الكتاب ، يدفع صاحبها عن نيتشه تهمة الأبوة الروحية للنازية والعنصرية . ويعقب عليها بجملة حرية ان يتعلم منها الكثيرون درساً في أدب الكتابة : « هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة ، التى سعدت بها كما يسعد الانسان بتبرئة صديق على لسان محام ذرب اللسان ، قال ما لم يستطع ان يقله ، مزودا باسانيد القانون » . والحق ان صلاحاً قلما نقل آراء دارس أو ناقد ، فهو يؤثر ان يتحدث عن الجانب الذى « اكتشفه » وأحبه في كتابه أو شاعره . ولكنه كان هنا فى حاجة الى كلمة دارس الفلسفة . أما الجانب الذى اكتشفه فى نيتشه فقد ظهر فى تلك القصائد التى ذكرناها ، ولعل الأهم انه تسرب فى نسيج شعره ، فى تلك السخرية المرة التى ظلت تزاد لمعاناً خلال دواوينه ومسرحياته .

لم يستطع زرادشت ان يتعايش بسلام مع الايمان الساذج فى قلب الصبى الريفى الذى حاول ذات مرة ان يصل الى حالة من الوجد الصوفى عن طريق الافراط فى العبادة . لقد حمل الديوان الاول قصيدة واحدة على الأقل ، عبرت عن هذا الايمان الساذج تعبيرا حلوا يعيد الى الاذهان اغانى « طاغور » فى « جيتنجالى » ، هى قصيدة

« أغنية ولاء » ، وقصيدة أخرى لعلى لا أخطئ فهمها حين أقول انها تعبر عن الأسى لفقد ذلك الايمان هي « الإله الصغير » . على ان الشاعر - ربما تبعاً للنصيحة زرادشت - لم يستطع ان يتصور نفسه سوبرمانا أو في طريقه لأن يكونه . ربما كانت « أقول لكم » صدى « لزرادشت » نبئته أو « نبى » جبران ، ولكنها صدى ضعيف . ولا أحدث هنا عن قيمتها الشعرية ، بل عن لون من الثقة يوحى به العنوان ، أذ يشير الى العبارة التى ترددها الاناجيل « الحق أقول لكم » . وفي القصيدة ، عدا ذلك ، لمحات من سيرة السيد المسيح . ولكن الشاعر يقول فى المقطع الأول منها :

واعلم انكم كرماء .

وانكمو ستغتفرون لى التقصير ... ما كنت ابا الطيب
ولم اوهب كهذا الفارس العملاق ان اقتنص المعنى
ولست انا الحكيم رهين محبسه بلا ارب
لانى لو قعدت بمحبى لقضيت من سغب
ولست انا الأمير يعيش فى قصر بحضن النيل
يذاغيبه مغنيه
وملعة من الذهب الصريح تطل من فيه .

بل انه فى احدى قصائد هذه الفترة يخلق صورة « البطل الضد »
لصورة الشاعر النبى ، صورة القط الاليف المقرر :

وسنجلس فى الركن النائى قطين اليقين
مقرورين

نتحس ما أبقت أيام الذل على وجهى المكدود
وعلى خديك من الألم المحدود

وصورة القزم الودود :

« ماذا يهب العريان الى العريان »

إلا الكلمة

والجلسة في الركن النائي .. قزمين ودودين

صغرا صغرا .. حتى نفا

في قلب العاجز ماذا يلقي العاجز إلا الحب المعتل ؟

(« يا نجمي يا نجمي الأوخد »)

ويبدو أن صورة « البطل الضد » قد أعجبت ، ولاسيما أنه راها لدى كاتب عربي معاصر ، « اكتشفه » كما اكتشف غيره ، وقال عنه فيما بعد انه كان « سيّاقا » الى خلق هذا النموذج الذي شاع في الرواية الحديثة ، وهو ابراهيم عبد القادر المازني . ولم يزل هذا « البطل الضد » يراوخ شاعرنا ويغاديه حتى سرى في دمه وخامر روحه . ولعل التناقض الكبير في تجربته النفسية - تناقض صاغ منه فنه الرائع المر - هو انه ظل موزع القلب والروح بين السوبرمان والبطل العدمي .

وقد قادته سياحاته الثقافية الى المادية الجدلية أولا ، ثم الى الوجودية (التي تدين بالكثير لمعلمه الاول نيتشه) ، ورست به أخيرا عند لا ادريه العبث . ولكن العجيب أنه في أثناء هذه التحولات كلها كان يقتدى بالمتصوفة ، ويحاول أن يتعلم من اليوت ، وكان الأولون يمثلون ايجابية الروح ، والثاني يمثل ايجابية العقل . فكلاهما يعبر - بطريقته - عن ايمان بالمطلق ، في حين كان طريق المادية الجدلية هو طريق النسبية والانغماس في التاريخ ، وهو طريق يمكن أن يؤدي بسهولة الى الوجودية (وقد اقترنت المادية الجدلية والوجودية بالفعل لدى كثير من معاصري عبد الصبور - اقرا مثلا « تجريتي الشعرية » لعبد الرهاب البياتى) . ولم تكن فلسفة العبث أو اللامعقول في حقيقة امرها إلا ايفالا في النسبية ، ووصولا بها الى حالتها الحدية .

ان نهم عبد الصبور الثقافي الذي عرف عنه ونضحت به كتاباته ، لم يكن ترفا أو زينة أو تعاليا على الخلق ، ولكنه كان يعنى أن ثمة اسئلة

تحيه . وانه كان ينتجع مختلف الأفاق بحثا عن جواب لها ، وربما انه لم يهتد قط الى جواب مريح . فقد ظلت الرحلة سبيله الوحيد . اما طبيعة هذه الأسئلة فقد يظن ، للوهلة الأولى ، انها كانت ميتافيزيقية خالصة ، تدور كلها حول آقائيم الميتافيزيقيا الأبدية : الله والكون والانسان . وهذا وهم يلصق بكثير من الآثار الأدبية والفكرية ، وواقع الحال أن الانسان - ولو كان شاعرا او فيلسوفا - لا يترك أبدا هادىء البال يفكر فى سر وجوده على هذا الكوكب ، ولكن الأسئلة التى تتلظى فى كيانه تنبع دائما من ملامسته للواقع . والشاعر بالذات أحق الناس أن يكون احساسه بهذا الواقع عميقا وديقا وخادا . واوغل من ذلك فى الوهم القول بأن مشاعر الحزن والملل والسأم مستوردة من الغرب المهترىء البالى (اليوت بالذات) . وكان شرقنا العربى قد خلا من أسباب الحزن ! وليس هذا مجال القول المفصل - ولا اوانه - فى الدلالات الحية ، الزمانية والمكانية ، لشعر صلاح عبد الصبور . واذا كان صوت شاعرنا فى التعبير عن هذا الحزن قد اشبه صوت اليوت ، فان حزن عبد الصبور لايزال حزن مثقف مصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين ، واظن أن قراءه من الانجليز لن يخطئوا نبرته الخاصة : نعم ان عبد الصبور اختار أن يتحرر من المصطلح الشعرى القديم (بتعبير بدر الديب) ليستمد من تراث ثقافى أوسع ، او جهد فى توسيع اطواره الشعرى . (بتعبير مصطفى سويف) بحيث دخلت فى معانيه معان طرقتها الشعراء الغربيون . وليس من العسير على باحث مدقق مولسح بتحقيق الجزئيات ان يحصى عددا قليلا او كثيرا من هذه الموافقات ، على طريقة نقادنا القدماء فى احصاء السرقات الشعرية . ولكن هذا البحث لا يمكن أن يؤدى الى حكم على قيمة الشعر نفسه ، فهذا الحكم يتطلب ادوات اخرى . ويهمنى أن أشير فى هذا المقام الى البحث المتقن الذى نشر فى العدد الماضى (فصول ، يولييه ١٩٨١) عن « أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث » . فقد حرص كاتبه ماهر شفيق فريد على أن ينبه ، فى ثنايا احصائه للموافقات عند صلاح عبد الصبور

وغيره ، الى أن التقاط نفث المعانى - أو اختطافها - من هنا وهناك يفسد الشعر ، وأن الأثر المعتبر في النقد هو ما لمس الحساسية الشعرية ، على نحو ما نجده عند صلاح عبد الصبور .

وإذا كان الزمن هو الحكم الأخير في جدوى مثل هذا التغير (كما اشار الكاتب في ختام مقاله) فإن النقد يستطيع - على الأقل - أن يشير الى موقعه في مغامرة الشاعر كلها . والمقال الحاضر يلتزم - قاصدا - جانبا واحدا من هذه المغامرة ، وهو الجانب الثقافى ، مكتفيا بالإشارة الى عمق ارتباطه بالمشكلات الحيوية التى عاش صلاح عبد الصبور ومات وهو فى صراع معها . ومن ثم يمكن أن يعد مدخلا مناسباً لدراسة أدبه ، وليس أكثر من ذلك . وإذا كانت روحانية المتصوفين المسلمين وعقلانية إليوت الفنية (ومن خلالها كل الكلاسيكية الجديدة) مضافا اليهما الشئ الكثير من تعاليم نيتشة (ولاسيما عقيدة السوبرمان وعقيدة تجدد الخلق) قد اجتذبت الشاعر فى صباه ومطلع شبابه ، ولازمته الى آخر عمره ، دون أن تقدم له مخرجا من المازق الذى يعيشه المثقف العربى فى هذا العصر ، فقد اتفقت - على الأقل - فى أنها جعلت « الشعر هو قدره و خلاصه » :

أنا مملُوبٌ والحب صليبي

وحملت عن الناس الأحزان

فى حب إله مكذوب

لم يسلم لى من سعى الحاسر إلا الشعر

كلمات الشعر

عاشت لتهددنى

لأفر اليها من صخب الأيام المضى

أن تجف فجفوة ادلال لا ادلال

أو تحن' ... فى فرحى غزد ! يا نعمة أيامى عودى

يا فيروزة !

يا اصحابى ! يا احبابى !

حيوا مولاي الشعر

سلمت لى - من عقبى ايامى - الكلمات .

(« لغنية خضراء »)

ولهذا جعل عنوان سيرته الأدبية « حياتى فى الشعر » (احب ان افهم هذا العنوان على كل الوجوه التى تحتملها العبارة لغويا ونحويا) . وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية . على ان « ايمانه الشعرى » - ان صح هذا التعبير - كان يصطدم بواقع كالح ، ويعرض كل يوم لامتحان عسير ، ومن هنا اخذت صورة « البطل الضد » (الفارس المنهزم . المغنى الماجور . المحتال) تنمو الى جانب صورة البطل (الشاعر النبى) التى لم تزل نتضاعل . واذا جاز ان نصف هذه العناصر بانها « ثوابت » فى سيرة عبد الصبور الأدبية فان رحلاته المستمرة ، من الماركسية الى الوجودية الى العبثية ، كانت هى « المتغيرات » التى دلت على حاجة هذه « الثوابت » الى دعائم من الخارج . وسنرى - فى الأقسام التالية من المقال - ان عبد الصبور كان يستعين بكل دعامة من هذه الدعائم ليتجاوز أزمة فكرية معينة ، فاذا عادت الأزمة الى الظهور فى شكل جديد بحث عن دعامة اخرى . هذا تشبيه نسوقه للعناصر الثابتة والمتغيرة فى تكوينه الفكرى ، وربما ساقطنا اليه كلمة « الثوابت » . فلكى نلغى المعانى غير المقصودة فى هذا التشبيه نسوق تشبيها آخر مختلفا : ان هذه العناصر الثابتة كانت أشبه بالعدة التى يحملها المسافر لرحلة طويلة ، وما نسميه « المتغيرات » كان كالزاد الذى يتزود به فى كل مرحلة .

كانت المرحلة الاولى هى المرحلة الماركسية . وقد بداها عبد الصبور قبيل تخرجه (١٩٥١) ، ودامت الى وقت ظهور ديوانه الأول (« الناس فى يلادى » ١٩٥٧) ، واخذت فى الفتور بين هذا الديوان وديوانه الثانى

(« أقول لكم » ١٩٦١) ، ولم يبق منها بعد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة عابرة . ويبدو ان اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض « المثقفين اليساريين » وأكثرهم ، في ذلك العهد ، لم يكونوا على حظ كبير من « الثقافة » ، بل كانت كلمة « الثقافة » في قاموسهم سبة . ومازلت اذكر قول واحد من زعمائهم عن أحد الناس ، وقد أراد أن يذمه : « انه مثقف بكل عيوب المثقفين » . وقد ردد عبد الصبور هذه النغمة في قصيدته « السلام » .

« وهناك في ظل الجدار يظل انسان يموت
ويظل يسعل ، والحياة تجف في عينيه . انسان يموت
والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق
وجه الطريق الى السلام » .

ولا شك ان كلمة « السلام » التي ردها عبد الصبور في هذه القصيدة وغيرها من قصائد الديوان قد ضمنت لديوانه الأول استقبالا حسنا لدى مثقفي اليسار ، الذين كانوا - في ذلك الوقت - قادرين على ان يفرضوا على خواء الحركة الثقافية معايير جديدة سويت على عجل . تربط الادب بالصراع الطبقي والكفاح السياسي ، وتذوب غزاما في الطبقات الشعبية ، وتلعن البورجوارية ولاسيما الصغيرة ، التي كانوا جميعا من ابنائها ، عدا افرادا ينتمون الى الطبقات الغنية التي أخذت تشعر بتزعزع مركزها منذ أواخر الأربعينيات . ولعلنا لا نبعد عن الصواب اذا قلنا ان فريقا كبيرا منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية اجتماعية - ظاهرة التمرد على سلطة الآب ، التي تأخذ عند بعضهم صورة أشد ابتذالا ، تذكرنا بهروب الأطفال من بيوت آبائهم - أكثر من كونها ظاهرة سياسية ، وان كان من المسلم به انهم شعروا - أكثر من سائر الطبقات - بوطاة الظروف الاقتصادية في أثناء الحرب العالمية الثانية . ولكن الديوان استطاع أيضا ان يظفر بأعجاب مثقف حقيقي قلما يمنح إعجابه لشيء ، وهو بدر الديب الذي كتب مقدمة للديوان عامرة بالأفكار . وكان هو صاحب

الاستعار السيريالية الغامضة التي نسبها عبد الصبور (سهوا بالطبع) الى محمود امين العالم ، كما كان اول من عرف عبد الصبور بشعر إليوت . لا اسمه فحسب (فقد كان اسم إليوت على رأس الاسماء التي تنطق في أورقة كلية الاداب - حتى قسم اللغة العربية - كما تطلق الرقى ، وينتظر منها أن تطلق شياطين الشعر والنقد بدون حاجة الى أى جهد آخر . وكان شاعرنا قد افاد حقا من قراءاته لإليوت وغيره من الشعراء الانجليز ، وقد اقر له لويس عوض باتقان فن « البلاد » او القصة الشعرية ، كما اشار بدر الديب - في مقدمته - الى ان اعتماد الشاعر للمصطلح الشعرى الجديد (يعنى به - غالبا - قالب الشعر الحر) قد اتاح له ان يغترف من تراث الشعر الأوربي . ولكن لا بدر الديب ولا لويس عوض اشارا الى القالب المرسوم لنهايات كثير من القصائد . وهو يشبه النموذج الذى اوردهنا : فاما ان يكون فضا للبورجوازية المجرمة وثقافتها المتعفة واما ان يكون تبشيرا بغد افضل .

على ان رضى مثقفى اليسار لم يكن ليدوم طويلا . لقد كان فى وسعهم ان يتجاوزوا عن اعجاب الشاعر الشاب بإليوت ، ومحاولته ان يقتبس منه بعض أسرار الصنعة الشعرية ، اذ انهم كانوا قد اصدروا حكما على الشاعر الانجليزى اطمأنوا اليه وفرغوا منه ، وهو انه فنان عظيم وان كان مفكرا رجعيا . اما الذى لم يستطيعوا السكوت عليه فهو ميل شاعرنا الراسخ الى الحزن . لقد كانت النظرة المتشائمة الحزينة - فى فلسفتهم النقدية المرتجلة - علامة لا تخطىء على ميول الشاعر البورجوازية الدفينة . ومع ان شاعرنا - كما سبقنا الاشارة - كان يختم بعض قصائده بنغمات متفائلة فانها لم تكن - بالضبط - نغمات نضالية . هل كان يرضيهم - مثلا - قوله فى ختام قصيدته « لحن » :

» ورفاقى طبيون

ريما لا يملك الواحد منهم حشوقم

ويمرون على الدنيا خفافا كالنسم

ووديعين كافراخ جمامة .

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد

عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد «

فربما كان من المناسب تشجيع هذا الشاعر الذي يتحدث عن رفاق بروليتاريين (ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم) يبشرون بعالم جديد (يولد في العتمة) . ولكن لا شك أن النزعة البورجوازية الرومنطيقية المترسبة في اعماقه هي التي جعلته يصور هؤلاء الرفاق « خفافا كالنسم » و « وديعين كإفراخ حماسة » ، بدلا من تصويرهم إبطالا إيجابيين . ومن الحقائق المكررة أنه ضمن هذه القصيدة بيتين يقول بدر الديب أنه أخذهما « بنصهما تقريبا » من إليوت (يشير إلى هذين السطرين في « أغنية حب الفرد . ج . بروفروك ») :

انى لست الأمير هملت . ولا يناسبنى أن أكونه

انى نبيل فى حاشيته - واحد ينفع

ليكبر الموكب ...

(والحقيقة أن عبد الصبور تصرف فيهما تصرفا غير قليل) مستثيرا بذلك تراث إليوت الشعري . ولكن كان يجب التنبيه أيضا إلى أن قصيدة إليوت نفسها لا تمتثل على سبيل التضمن بل على سبيل المناقضة . فمعروف أن قصيدة إليوت تصور محبا تافها متحجرا ، ينتمى إلى طبقة أرستقراطية ، على حين أن قصيدة عبد الصبور تصور حب شاب فقير يتحرق شوقا إلى العدالة ، ويضحى من أجلها بكل شيء حتى نور عينيه . ولقد حاول الشاعر الشاب الطيب القلب في هذه القصيدة وغيرها (ولا يتسع المقام هنا للاكتثار من الأمثلة) أن يترجم القولة النقدية المبهمة « إليوت فنان عظيم ولكنه مفكر رجعى » إلى عمل ، فاستعار قوالبه الفنية المتقدمة وملأها بمضمون تقدمي . لم يكن هناك ما هو أكثر منطقية من هذا . ولا أدري : أهى الأمانة التي عرفت عنه ما جعله يأتى بهذا النقل الواضح بالنسبة لأي إنسان قرأ إليوت

ولو مترجما ، حتى يدل على منابع فنه ، ام حاسته الفنية - حتى ولو كانت غير واعية ، فقد أثبت في هذا الديوان نفسه انه فنان أصيل قادر على ان يمتح من اغوار تجربته وفطرته وحدهما . وحسبه قصيدتا « طفل » و « ولاء » - هدته الى ان نقل سطرى إليوت الى سياق مضاد لسياقهما الاصلى يكسب القصيدة الجديدة طابع النقيضة ومذاقها اللاذع ؟ قد يكون هذا او ذاك ، اما افترض انه تورط في اقتباس خاطيء . طمعا في ان يوصف باتساع الثقافة (كما زعم بعض النقاد) فاتهام لا مسوغ له .

ومرة اخرى لاحظ انه لا بدر الديب ولا لويس عوض تنبها الى مغزى هذه المحاولة . وافترض ان ذلك راجع الى انهما اغمضا اعينهما عن التناقض الذى وقع فيه الشاعر حين اراد ان يحشر ذاتيته في القالب الايديولوجى . ولعله من الظلم ان احاسبهما على هذا الاهمال وانا انظر الى الديوان من وراء ربع قرن تقريبا ، في حين انهما كانا يكتبان عنه وقت صدوره . واذا كان الناقدان الملعبان اللذان تبنيا الديوان قد فاتهما ملاحظة الجهد الصادق الذى بذله الشاعر ليصهر ايمانه الفنى وايمانه الاجتماعى في بوتقة واحدة (او لعلهما تجاهلاه ايثارا للسلامة من كل الجوانب - ولهما العذر !) فمن باب اولى الا يتنبه اليه الماركسيون المتشددون ، وهم اصحاب الصوت الجهير في تلك الآونة ، والا يستوقفهم من الديوان إلا نبرة الحزن الغالبة عليه ، التى كانت - بحسب معاييرهم - شديدة الخطورة حقا ، لأنها سمة فارقة بين الأدب الرجعى والأدب التقدمى .

واكاد اوقن بأن الشاعر الشاب استقبل مقدمة صديقه بدر الديب ومقال استاذة لويس عوض شاكرا وسعيدا ، دون ان يشعر انهما شاركا في الهم الذى كان يؤرقه . ولعل ذلك زاده شعورا بالوحدة واستسلاما لها ، فقد وجد فيها نوعا من اللذة المرة ، لأنها كانت تشعره بالتميز والاستيحاش فى آن معا . وقد عرفته فى تلك الآونة ، ولم ازل القاه

بعدها في الحين بعد الحين ، دون أن يطلعنى على دخيلة نفسه ، ان كان يطلع على دخيلة نفسه احدا . وكان بشوشا ودودا ، « وديعا كفرخ حمامة » ، ولكنى كنت احس انه يعطى الحياة الخارجية اقل ما يمكن من وقته وباله . وكان واضحا لكل من يعرفه ان حياته هى حقا فى الشعر .

واخاله افاق يزما فراى انه اعطى الماركسية ما لم يعطه احدا او شيئا قط : محبوبه الشعر . ولعل العلاقة بينه وبين الماركسية قد اخذت فى التراخى عندما كان يعد ديوانه الثانى . وربما كان تمجيد العمل وزم « الفلسفة الميتة » فى قصيدة « موت فلاح » اثارة من عقيدته الماركسية ، وربما استوقفتك هذه الاسطر من المقطع الرابع « الكلمات » فى قصيدته « اقول لكم » :

« جل جلالها الكلمة

الم يرووا لكم فى الشعر ان الحق قوال

ولكنى اقول لكم بان الحق فعال

اقول لكم بان الفعل والقول جناحان عليان » .

ففيها تردد واضح بين تمجيد القول وتمجيد الفعل . ثم محاولة للخروج من هذا التناقض بالجمع بينهما على طريقة « منا أمير ومنكم أمير » .

ولكنه لم يعلن القطيعة إلا فى سنة ٦٩ ، عندما كتب سيرته الأدبية « حياتى فى الشعر » . ولعل القارئ لا يجد بأسا بأن أعود مرة أخرى الى ذكرياتى الشخصية ، فقد تكون لها بعض القيمة ، وقد تعوض ما يلحظه القارئ الفطن من افتقار هذا المقال الى مراجعة الدوريات التى كانت تصدر فى هاتيك السنوات ، كما هو الشأن فى الدراسات الأكاديمية المتقنة (وان كنت اشك فى قيمة هذه المراجعة فى حالتنا بالذات) . أذكر

من ظروف تأليف هذا الكتاب أن الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي كان في مصر آنذاك ، وصدر كتابه « تجربتي الشعرية » ، والتقيت بالشاعرين لمناقشته في ندوة البرنامج الثاني ، وأبدى صلاح عبد الصبور حماسة شديدة لكتاب زميله العراقي ، وكان السبب واضحا ، فقد اجتذبت الماركسية البياتي كما اجتذبت عبد الصبور ، ولعل الأول كان أقل تحفظا في الانتماء اليها ، ولكنه في كتابه ذاك أعلن أن « الفنان الثوري خالق الثورة وصانعها ، والسياسي المحترف لصها وقتلتها » ، وهزا بهؤلاء السياسيين المحترفين هزعا غير قليل . وفي تلك الجلسة سمعت من صلاح عبد الصبور - للمرة الأولى - الاسم الذي رددته كثيرا بعد ذلك : « قبيلة الشعراء » . وليس ادل على أن صلاح عبد الصبور كان يحب الشعر اكثر من حبه لنفسه ، من انه ما تعرض للحديث عن شاعر أو ديوان إلا وحنا عليه حنوا لا اثر فيه للغيرة التي من أجلها قيل ان المعاصرة حجاب . وقد اتيح لى أن اشترك معه في ندوة أخرى عن ديوان لادونيس ، فبدا وكأنه لا يجد كلاما كافيا للثناء على منحنى ادونيس في استعمال اللغة ، مع انه مخالف لمنحنى عبد الصبور نفسه الى حد كبير . ولا أظن أن ناقدا ولا تلميذا من تلاميذ العقاد استطاع أن يجلو شاعرية هذا الاديوب العظيم المتعدد الاهتمامات ، والانسان ذي النفسية الخصبة المركبة ، باحسن مما فعل صلاح عبد الصبور في مقاله عنه (« وتبقى الكلمة ») . وكذلك كانت تقدمته لما اختاره من شعر على محمود طه مثلا ممتازا للنقد التفسيري من كاتب لم يكن أصلا من عشاق الشاعر المهندس . والذي يعرف ذلك لا يدهش حين يقرأ قول صلاح في المقدمة المذكورة : « يشق على نغى الشعراء وبيكيني ، بل وينفضني من اعماقي ، وعلى قلة ما بكيك فقد بكيك لموت على طه ، ولموت ابراهيم ناجي ، ولموت بدر شاكر المياب » .

في لقائنا على كتاب البياتي قال عبد الصبور إن هذا الكتاب قد حفزه على كتابة تجربته مع الشعر كذلك . وما أشك أن عبد الصبور أراد ألا يترك البياتي وحيدا . والحق اني لا اعلم كتابا ولا مقالا تحدث عن موقف الشاعر العربي المعاصر في صراحة ووضوح كما اتفق لكتاب « حياتي

في الشعر » . هذا فضلا عن كونه وثيقة بالغة الأهمية عن تطور الشاعر نفسه .

ما كاد الشاعر يبدأ في تفسير ظاهرة الحزن عنده (أو الدفاع عنها ان شئت) حتى وجد نفسه - بعد بضعة أسطر - في صدام مع الماركسيين الحرفيين - وليس معهم وحدهم :

« يصفنى نقادى بأننى حزين . بل ويديننى بعضهم بحزنى ، طالبا ابعادى عن مدينة المستقبل السعيدة ، بدعوى أنى أفسد أحلامهم وأمانيتها بما أبذره من بذور الشك فى قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (فى رايه) الى مستقبل أزهر .

» وقد ينسب هذا الكاتب ان الفنانين والفئران هم اكبر الكائنات استشعارا للخطر . ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقى بنفسها فى البحر هربا من السفينة الغارقة . اما الفنانون فانهم يظلون يقرعون الأجراس ، ويصرخون بملء الفم ، حتى ينقذوا السفينة أو يغرقوا معها » .

ولابد ان هذا الاستفزاز من قبل الماركسيين الحرفيين (وحتى هذا الوصف أجده كثيرا عليهم . وربما كان الأوفق ان اعود الى تسميتهم « بالمتركسين » كما فعلت فى مقال لى نشر فى مجلة « الأدب » سنة ١٩٥٨) قد حفز الشاعر الى ان يقرأ فى الماركسية معتمدا على نفسه هذه المرة ، وهو يعرض آراء أحد الماركسيين المتحررين ، روجيه جارودى ، فى كتابه « ماركسيه القرن العشرين » ، ويعلق عليها قائلا : انها تعبر عن « حدث هام » ، وهو تواضع الماركسية الذى الجئت اليه لكى تحتل مكانها الحق كتفسير اقتصادى لتاريخ الانسان ، لا كنظرية شاملة ، او كعقيدة تحكمية ، أو ديانة جديدة » .:

ومؤدى هذا رفضه فكرة « الابنية القوقية » ، ومن ثم لا يحق

لأحد إن يتكلم عن أساطيقاً ماركسية ، أو نقد ماركسى . حقا ان الماركسية قد اقلت اضواء كاشفة على الأعمال الأدبية اذ جعلتنا ندرك ابعاد واقعها الاجتماعى ، ولكن ثمة اضواء كاشفة اخرى ، نفسية وغيرها ، وللفن ، وراء ذلك ، خصوصيته واستقلاله ، بحيث لا يمكن ارجاعه الى عناصره الايديولوجية فحسب .

ويلمح عبد الصبور - وراء هذا الجدل - حقيقة مفزعة طالما ارقته دون أن يتمثلها بوضوح ، ولكنها ستصبح ، منذ الآن ، مصدر قلق دائم ، وعنصر مهم ، ان لم نقل انه العنصر الأساسى فى معضلة الوجود الانسانى كما يراها - اعنى مشكلة علاقة الفن بالسلطة ، مهما يكن نوعها : « فرجال الفن هم اضعف الرجال حولا واقلمهم صولة . وهم لا يستطيعون حماية ارضهم بالذراع والسيف . وكثيرا ما يشتهب عليهم الأمر حين تضج الضجة ، فيتوهمون انفسهم اتباعا لرجال السياسة او رجال الدين او غيرهم من قبائل العمالقة » .

وهذه حقيقة مفزعة . لأن رجل الفن ، مادام ضعيفا ، فعلى أى شئ يعتمد ؟ ويجب ان نستبدل بكلمة « رجل الفن » هنا كلمة « الشاعر » فاصحاب الفنون التشكيلية ينمون ويتزعرعون فى ظل الطغاة . ولن يبنون كنائسهم ويزينونها إلا للبابوات العظام ؟ ولن ينحتون تماثيلهم إلا لكبار الحكام ؟ ولن يلونون لوحاتهم إلا للعقائل المنعمات ، والسراة الكرام ؟ وهكذا افرد الشاعر افراد البعير 'المعبد ، وحكم عليه ابدًا بالتمرد والتمرد . ولا تلتفت الى قولهم ان الشاعر العربى استمرأ منزلة المادح المتملق . ودع مشاجرات ابن الرومى المستمرة مع ممدوحيه الأخساء . وانظر الى قول البحترى وهو احق الشعراء العرب بان يدعى شاعرا مادحا :

وشراالى العراق خطبة غين بعد بيعى الشام ببيعة وكس

وعلم الله ما كان فى الشام إلا بدويا يستدر رزقه من اخلاف

عنزة أو شاة ، ولقد انهال عليه الثراء في العراق من كل جانب ، ولكنها صحوة ضمير ، ضمير الشاعر فيه .

ولعل عودة عبد الصبور الى الشعر العربي في تلك الفترة نفسها ، مستكشفا كعادته ، كان تعبيرا عن ايمانه المتزايد بأن « قبيلة الشعراء » هي في كل زمان ومكان متميزة ابدا عن « قبائل العمالقة » التي لا تفتأ تترصدها وتضغطها وتلجئها الى مضايق الحياة ، اضافة الى مضايق الشعر . واذا كان الشاعر ، منذ اختار ان يكون شاعرا ، قد حكم على نفسه بالهضم والظلم ، فلن يجد أسوته إلا في الانبياء والاولياء وأمثاله الشعراء . وبهذا المعنى فمر كل ما يرد عليك في شعر صلاح عبد الصبور من اشارات الى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم . فلم يكن الشاعر الطبيب الرقيق المتواضع يتشبه بالانبياء ، ولكنه يتألم بالمهم العظيم ، وصبرهم على البلاء ، واحتقارهم لمتاع الدنيا ، وانفرادهم عن الناس .

وبما أن الشاعر ليس نبيا ، ولكنه انسان فيه ضعف الانسان ، مضافا اليه ضعف الفنان ، فقد ظل الصراع محتدما في نفس شاعرنا . لقد استرد معبوده ، الشعر ، واستطاع أن ينادى « فيروزته » .

« يا حبي قولى للحجاب

فلتفتح لى الأبواب ، أنا الشادى الانسان » .

(« أغنية خضراء »)

ولكن الأبواب لم تفتح . وكان عليه أن يعاود الرحيل .

لا لظن الوجودية . كانت غريبة عنه تماما منذ كان طالبا في كلية الآداب ، يقرأ كتب عبد الرحمن بدوى ، ويختلف الي « قهوة الجيزة » ، حيث يعقد لنور المعداوى مجلسه . وكان لنور المعداوى مؤلعا بذكر سارتر

في ندواته هذه ، وفي تعليقاته التي كانت تنشرها مجلة « الرسالة » القديمة . ولعل أهم ما كان يعنيه أن يتميز عن أصحاب النزعة الواقعية الاشتراكية ، الذين كانوا قد بدعوا يلفتون الأنظار اليهم . ولا بد أن عبد الصبور اتصل بالوجودية اتصالا أعمق حين أخذ يشارك بدر الديب قراءاته واهتماماته . وكان بدر قد أثر الفلسفة الوجودية الألمانية على الخصوص بنصيب كبير من قراءاته النهمة . ومقدمته لديوان عبد الصبور الأول مزيج من النقد الجديد والنقد الوجودي ، أخذت من الأول العناية بالبناء اللغوي ومن الثاني إبراز المعطيات الوجودية التي تكون عالم الشاعر . ولكن عبد الصبور - كما يبدو من كتاباته - بدأ يهتم بالوجودية اهتماما أعمق حين وجد أن الماركسية لم تعجز فقط عن أن تقدم التفسير الشامل الذي وعدت به ، بل اقترفت ما يشبه الاغتصاب حين أوشكت أن تسخر موهبته الشعرية لخدمتها . ولا شك أن الصبي الذي تعود أن يعتكف ليقرأ المنفلوطي وجبران ، ثم ترقى إلى قراءة نيتشة وحلم بانسانه الأعلى ، والذي بات قائما ذات ليلة طامعا أن يرى الله كما سمع عن بعض الأولياء ، قد عاش تجربة « التجاوز » حتى نخاعه ، قبل أن يسمع بالوجودية . ولا شك أيضا أن حدة الشعور التي انتقلت به من الحزن الغامض إلى التالم حتى بلغت حد « النزف » قد دفعته إلى التساؤل عما يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لم يجد - حين أخذ يقرأ في الفلسفة الوجودية - أنها غريبة عليه . ويقدر ما كانت المسادية الجدلية تخلعه من ذاته وتنزعه من توحده كانت الوجودية تعيده إلى ذاته وتعيد ذاته إليه . وكانت كلمة « الحرية » ، التي لا يعرف لها الإنسان المصري - في القهر العائلي والاجتماعي الذي يعاني منه طول حياته - معنى واضحا ، ولكنه يحلم بها كما يحلم بشيء بعيد غامض ساحر ، بريح الشمال ونفحة الجبل . كانت هذه الكلمة الساحرة تكتسب في هذا الايمان الجديد معنى واقعياممكنا حين يجعلها مرادفة لمفهوم « الانسان » . ولعل شاعرنا احس هذا المعنى حين قال في إحدى قصائده الأولى (« اطلال ») :

« أسعى وراء الشمس

والشمس في ظهري » .

أما أوضح أعماله تعبيرا عن هذا الايمان الجديد فهي ديوانه «أحلام الفارس القديم » ، ومسرحياته « مأساة العلاج » و « ليلى والمجنون » ، وان كنا نجد نماذج مكتملة - فكرا وفنا - للاتجاه الوجودى فى ديوانه الثانى « أقول لكم » . ففى إحدى القصائد الرئيسية فى هذا الديوان (« الظل والصليب ») يصور الشاعر احساس « السام » الذى يميز الانسان المعاصر ، وهو الطرف المقابل للقلق الوجودى ، فانسان هذا العصر يحيا

« ... بلا ظل . بلا صليب

الظل لص يسرق السعادة

ومن يعيش بظله يمشى الى الصليب فى نهاية الطريق » .

فظل الانسان هو ذاته الأخرى ، هو وعيه بذاته الذى يحفره الى تجاوز هذه الذات انطلاقا نحو وجود اعماق . ولكن هذا الوعي هو ايضا سر شقاء الانسان ، لأنه ينطوى دائما على اختيار حر ، على القفز فى المجهول نحو « جبال الملح والقصدير » . والذى يحتار « يمشى الى الصليب فى نهاية الطريق » اما الشكل الفنى الذى عبر به الشاعر عن هذه المعانى فهو شكل « تلتويغات على لحن أساسى » . على ان وحدة القصيدة لا ترجع الى هذا اللحن فقط ، بل الى وحدة الصوت ايضا . او قل وحدة المقام الموسيقى . فالصوت الذى نسمعه هنا هو صوت انسان هذا العصر نفسه ، صوت البطل الضد . واذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من إنيوت ، كما استعار منه حيانا لغوية مناسبة (راجع مقال ماهر شفيق فريد الأنف الذكر) فينبغى ان نلاحظ فارقا لطيفا ومهما : وهو ان الاطار فى « اغنية حب المستر الفرد ج . بروفروك » مثلا هو اطار درامى كامل ، فى حين ان الاطار فى « الظل

والصليب « لا يزال غنائيا ، بمعنى اننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذى يلبسه .، حتى ليخيل الينا احيانا انه يحدثنا حديثا مباشرا ، ولاسيما انه يستخدم أسلوب التقرير - بمهارة وذكاء - بجانب أسلوب التصوير (وهذه حقيقة يهملها نقاده لسبب لم أستطع أن اتبينه) . وهكذا نرى فن إليوت الشعري يتعاقب مع الفكر الوجودى (كما رايناه من قبل يتعاقب مع الفكر الماركسى - ولكن بانسجام اكبر هذه المرة) فى صوت مصرى يتقن التخابث المفضوح ، والمقصود منه ان يكون مفضوحا ، وكأنه يقول لك : « أنت تعلم انى ادعى ما لا اصل له ، وانا اعلم أنك تعلم انى ادعى ما لا اصل له ، وكلانا يعلم اننا مستمران فى اللعبة ، لان الحقيقة لا تستحق أى اهتمام » .

وفى عدد من قصائد الديوان يكتشف الشاعر ان ثمة « محبوبين » يصلانه بالآخر : الحب والشعر (« اغنية خضراء ») . وهناك عمق التصوير الوجودى لعذاب الحب الذى هو فى الواقع صراع بين حريتين . وهو عند شاعرنا يتمثل ، اوضح ما يتمثل ، فى خداع الكلمات (« الألفاظ » . « أحبك ») . ففى تلك الاثناء ، عندما كان عبد الصبور يناهز الثلاثين ، عرف الحب الحقيقى ، اى تجاوز الذات لتلحم بذات اخرى ، فكانت هذه التجربة تجاوزا من نوع جديد . ولعل من خلاصاء الشاعر من يستطيع التحدث عن سيرة حياته فى هذه الفترة بأفضل من حديثى . ولكننى فى تلك الاثناء كنت اراه فى اوقات متقاربة ، واستطيع أن أقرر ما اقرره عن تجاربه الشخصية بشئ من الثقة . ويؤيدنى شعره . كانت الستينيات ، فيما أقدر ، احفل بسنوات عبد الصبور بالانتاج ، واقربها - اجمالا - الى الهدوء والثقة . ولعله ذاق فيها أكثر ما كان مقدر له من السعادة . وأقدر ان معظم قصائد « اقول لكم » نظمت فى اواخر الخمسينات . فقد سمعت منه مقاطع من « اقول لكم » نفسها فى داره حوالى سنة ٥٨ ، وكان وقتها يسكن قرب دار روزاليوسف التى كان يعمل بها ، وكان فى غمرة حبه الاول الذى انتج معظم قصائد هذا الديوان . وفى تلك الاثناء كان يقوم أيضا بتجاربه الاولى فى المسرح

الشعري . واذكر جلسة في مقهى مع صديقنا بدر الديب ، صلاح يقرأ علينا ما كتبه في تجربته الأولى التي لم تنشر : « طويت أوراقها لأنني وجدتني قد وقعت في أسر شكبير » - هكذا قال عنها في سيرته الأدبية . ولكنه لم يلبث أن كتب « مأساة الحلاج » التي ظهرت طبعتها الأولى في آخر ١٩٦٥ . وعلى رأس السبعينيات ظهرت مسرحية « ليلى والمجنون » وديوان « تأملات في زمن جريح » (١٩٧١) ، وبين « الحلاج » و « المجنون » ظهرت مسرحيتان قصيرتان : « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » (١٩٦٩) ، وكانت أولاهما ارهاصا بمرحلة جديدة : مرحلة ودع فيها صلاح اطمئنانه النسبي ، وبلغ قلقه الوجودي حد الجزع . ولكن اختها « الأميرة تنتظر » كانت محاولة لاستعادة الثقة . وفي الفترة نفسها كتب سيرته الأدبية ، التي اعتمدنا عليها كثيرا في هذا المقال « حياتي في الشعر » (١٩٦٩) . ولذلك نستطيع أن نقول في اطمئنان ان المرحلة الوجودية ، التي استقطاع صلاح خلالها ان يبني بيته على سفح البركان . قد امتدت طوال الستينيات .

وديوان « احلام الفارس القديم » هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التي يؤلف كل ديوان منها وحدة بنائية يمكننا وصفها بانها تجربة كبيرة متصلة . ويعنى ذلك ان القدرة على « التشكيل » (وقد عقد له عبد الصبور فصلا كاملا في سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النغمات (« اقول لكم » ، « الظل والصليب ») الى التصميم الذي يجمع بين الاتساع والتكامل العضوي ، بحيث يصح وصفه بأنه ملحمة ، كما توصف « الأرض الخراب » أحيانا بانها قصيدة ملحمة وكعادة عبد الصبور ينبه القارئ ، بلطف ، إلى هذا التصميم حين يقسم الديوان الى « كراسات » . اذكر ان ناقدا كتب عن تكنيك الروائي الانجليزي البولندي الاصل « جوزيف كونراد » انه يمثل نموذج « رحلة الليل » - الغوص الى ظلام الوجود والنفس ليعود المرء اكثر حكمة . واود ان استعير هذه الفكرة (النموذج اصيل حقا في خيال البشر ، وليس السندباد واوديسيوس القديم والجديد إلا بعض امثله) لأقول عن ديوان « احلام الفارس القديم » انه « رحلة في الليل » . ان « الليل »

يشغل مكانا مهما في عالم عبد الصبور الشعري ، وقد أخذت هذه « التيمة » ابعادها الكاملة في « احلام الفارس القديم » وربما ايضا في « شجر الليل » . ولقد كان عبد الصبور ملهما دائما في عناوين كتبه . ولوقرات قصائد هذا الديوان على انها « احلام » في ليّل طويل لظهر لك ما قلت واكثر منه . ولكنني يجب ان اتيه الى خطا واحد في « تدبير » هيئة الديوان . وهو تلك « الكراسة الرابعة » التي الحقها الشاعر به ، ووضع لها عنوانا « صحائف من مذكرات مهمة » ، وهي صحائف جديدة حقا الا تهمل . ولكنها كان يجب ان تنتظر الديوان التالي « تأملات في زمن جريح » ، فهي من واديه ، وان تكن متقدمة في الزمن على معظم قصائده . لقد حجب الشاعر بهذه الاضافة النهاية الرائعة للمحمته النفسية العظيمة . وكم هو جميل ومنعش للنفس ان تقف بعد ان تقرأ هذه السطور :

« صافية » اراك يا حبيبي كأنما كبرت خارج الزمن

وحينما التقينا يا حبيبتى ايقنت اننا

مفترقان

واننى سوف اظل واقفا بلا مكان

لو لم يعدنى حبك الرقيق للطهارة

فنعرف الحب كغصنى شجرة

كنجمتين جارتين

كموجتين توأمين

مثل جناحي نورس رقيق

عندئذ لا نفترق

يضمنا معا طريق

يضمنا معا طريق ... »

وما اظن ان تجارب الشاعر الواقعية في هذه الفترة كان يمكن ان تأخذ

هذا الشكل الفني لو لم يتوسط بينهما فكر وجودى قادر على ان يجعل الذات موضوعا للتأمل ومجالا للفعل . ولعل الأصح أن نقول : ان ذاتية الشاعر وجدت الفكر الوجودى مناسباً لتعبير عن نفسها وتكتشف نفسها من خلال هذا التعبير . وليس هذا مجال القول المفصل في تحليل قصائد هذا الديوان . فنحن ملتزمون بموضوع هذا المقال ، وهو التنبيه الى المنابع الفكرية المعاصرة التى نهل منها صلاح عبد الصبور ، بالكيفية التى عرفها بها وافاد منها حتى امتصت فى كيانه ، ولا ننبيه على المظاهر الجزئية لهذا التأثير ، مما يشغل به دارسو الأدب المقارن ، ولا نفيض كذلك فى تحليل أعماله التى يجب أن تترك لدراسات نقدية متكاملة .

ولعلنا نبدى ملاحظة أولية عن « ليلى والجنون » حين نقول ان المواقف الحدية التى بنيت عليها هذه المسرحية - مواقف التضحية والسقوط والخيانة والاعتصاب والقتل والانتحار - واضحة الانتماء الى الأدب الوجودى ، بحيث تذكرنا بمسرح سارتر أكثر من مسرح إليوت ، الذى قيل الكثير وكتب الكثير عن تأثر عبد الصبور به . ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضاً حين نقول ان التأثير الوجودى القوى فى هذه المسرحية هو الذى أبعدنا - الى حد ما - عن بساطة البناء التى تعلمها عبد الصبور من إليوت وشعراء الاغريق ، واحسن استخدامها فى « مأساة الحلاج » ، وهى أيضاً دراما نفسية ، ولكن شخصية الحلاج تكاد تنفرد بالفعل .

ان مسرحية « مأساة الحلاج » قائمة كلها على اختيار خاطيء من قبل الحلاج . وليس من المستبعد ان يقال ان الحلاج هو الذى اختار موته . فنحن هنا امام مأساة حقا ، ولكنها مأساة متفائلة ، لأن عظمة الحلاج فى قبول الموت تسمو على بيلادة قضائه وغباء الشعب الذى ضحى بحياته من أجله . ولولا ان نمرف فى الاستنتاج لقلنا ان ثمة انتقالا من وجودية متفائلة فى أوائل الستينيات (« أحلام الفارمس

القديم » ، « مأساة الحلاج ») الى وجودية متشائمة عند نهايتها
(« ليلي والمجنون ») ، بلغت حد « الكوميديا السوداء » (قارن
- ان شئت - هذا الوصف الذى خلعه عبد الصبور نفسه على « مسافر
ليل » بوصفنا « لمأساة الحلاج » .

وكان معنى ذلك ان المرحلة الوجودية ايضا عجزت عن الوفاء بحاجة
الشاعر . فلم كان ذلك ؟

ان قارئ « حياتى فى الشعر » يمكن ان يقول ، ولا يتحزر ، ان
كاتبه مفكر وجودى ينتمى الى نوع من الوجودية المتفائلة والمؤمنة .
فهو يقرر فى مفتحه ان تأمل الانسان فى ذاته هو اساس كل معرفة ،
راجعا بهذا المبدأ الى قوله سقراط المشهورة « أعرف نفسك » . ويزيد :
ان الانسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع ان يعى ذاته . وكل
فلسفة وجودية تبدأ بتقرير هاتين القضيتين . ثم يشير اشارة سريعة
الى فكرة التجاوز أو التعالى ، وفكرة الاحالة او العلاقة المتبادلة بين
الانسان والعالم . ويطبق مبدأى التعالى والاحالة تطبيقا ذكيا على
القصيدة باعتبارها « وجودا » . وهكذا يصبح وجود القصيدة ، منطقيا ،
مساويا لوجود الانسان ، ومع ان عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة
بهذه الصورة فانه لا يفتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب . وقد مر
بنا قوله فى ختام قصيدته « اغنية خضراء » : « انا الشادى
الانسان » .

ويحدد عبد الصبور « القيم » التى يتألف منها معنى الانسانية .
والقيمة الكبرى عنده هى « الصدق » ، لان معناه ان يعى الانسان
وجوده فى الحياة ، ويحمل عبء هذا الوجود . ويتكلم بعده عن
« الحرية » - التى جعلها سارتر مرادفة للوجود نفسه ، ولكن
عبد الصبور لا يعطى معنى واضحا لها ، بل يكتفى بالاحالة على بعض
قصائده ، مثل « هجم التتار » و « شئق زهران » و « ثلاث صور
من غزاة » باعتبارها « تمجيذا لهذه القيمة على المستويات المختلفة » .

والغريب أنه لا يشير في هذا السياق الى قصيدة مثل « الظل والصليب » ،
وهى - كما راينا - قصيدة مكتملة فكرا وفنا . ولعلنا نلاحظ هنا بداية
التخلخل في « الحب الوجودى » الذى اطمأن اليه عبد الصبور ردا
من الزمن . فالحرية الوجودية تعنى - قبل اية حرية سياسية ، وهى التى
اقتصر عليها عبد الصبور في امثلته - اختيارا ومسئولية ، واغفال هذا
المعنى - وما كان عبد الصبور ليجعله - قد يعنى أن القلق الذى يصاحب
الاختيار قد اشتد بالشاعر حتى بدت له كل طرق الاختيار مسدودة .
لهذا نجده يعرف « العدالة » - القيمة الثالثة في نظره - تعريفا
تقليديا . اذ يقول عنها انها قيمة فردية واجتماعية معا . فهى بالنسبة
لل فرد « تعنى قدرته على رؤية الأشياء في مكانها الصحيح ، واصدار الحكم
المحايد عليها . وهى فى المجتمع محط تقدمه ، وصمام امّنه » . وكلا
التعريفين يبين مفهوم العدالة كل الابهام ، حتى يجعله صالحا لان يدعيه
كل فرد وكل نظام .

لقد كتب صلاح عبد الصبور في دراسته عن على محمود طه :

« واذا كان لكل انسان فلسفة ... وكان لكل شاعر فلسفة ايضا .
فان بعض الشعراء يهربون من انفسهم ومن فلسفتهم حرصا على أن
تتسع دائرة جمهورهم ، وان يحتفظ شعرهم بصفاته الساذج ، الذى
يستطيع أن يتوجه الى الجماهير الساذجة فيكون في ذلك دمارهم ...
(الشهرة العامة هى الدمار اللام) كلمة رائعة من كلمات الشعائر
رلكة » .

هل كان عبد الصبور قد بدأ يدخل دائرة « الشهرة العامة » ؟ نعم .
ولكنه لم يتخل يوما عن فضيلة الصدق ، ولم ينزل قط بمعبوده الشعر
الى ضجيج وسائل الاعلام الجماهيرية ، مع انه لم يكن بعيدا عن هذه
الوسائل فى يوم من الايام ، ولكنه - على خلاف على محمود طه -
صمد لمغرياتها ، وبقي الشعر عنده ، الى ان خط آخر سطر ، هبة من
الله ، وعبادة يتقرب بها الى الله .

وانما أنهارت وجوديته المتفائلة حين أصبح من العسير ، بل من المتعذر ، أن يتخذ موقفا ما . فحاول أن يستبدل بالمواقف المحددة إيمانيات مطلقة ، أى أنه جنح الى الفلسفة المثالية التى هاجمتها الوجودية كما هاجمتها الماركسية . ولكنه لم يكن ليطمئن الى هذه الحلول الفجة . ولهذا بقى القلق الوجودى ، بل استحال حصارا . ولا بد أنه كان قد بدأ يستشعر هذه العاصفة المقبلة وهو يكتب « حياتى فى الشعر » . فهو يقول :

« لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع فاهتديت الى الانسان وقادتنى فكرة الانسان بشمولها الزمانى والمكانى الى التفكير من جديد فى الدين وهكذا أصبحت مؤلها . ومازال هذا موقفى الوجدانى الذى اخترته ... » (ص ٨٦) .

« لقد أصبحت الآن فى سلام مع الله . وأومن بأن كل اضافة الى خبرة الانسانية او ذكائها او حساسيتها هى خطوة نحو الكمال . او هى خطوة نحو الله . وأومن أن غاية الوجود هى تغلب الخير على الشر من خلال صراع طويل مرير ... » (ص ٨٧) .

هذه الكلمات المتعلقة لا تنبئ بنوع من الاطمئنان فحسب . بل انها تنبئ بما يشبه الجمود ... ولكن الشاعر حين يذكر شعره لا يلبث ان ينتفض انتفاضة مزعجة حقا . إذ يقبل عن القيم الثلاث الصدق ، والحرية ، والعدالة :

« ان شعرى - بوجه عام - هو وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها لأن هذه القيم هى قلبى وجرحى وسكنى معا » .

انى لا اتألم من اجلها . ولكنى أنزف » .

وبهذه الكلمات يختم الفصل .

عندما بلغت الازمة هذا الحد . طفا فن يونسكو على سطح الذاكرة ،
وكان عبد الصبور قد اكتشفه وصادقه قبل خمس سنين . ورفض عبد الصبور
الفكرة الرخيصة عن مسرح « اللامعقول » من انه نقض لكل ما عرف
في التراث المسرحي . فقد أدرك انه وثيق الصلة بفن الأساتذة الاغريق ،
وانه تجريد لم يسبق له مثيل لفن المسرحية على أنه فن الحوار ، بحيث
اصبح الحوار المسرحي أشبه بالموسيقى .

وكانت لغة الشعر المسرحي التي اتقنها صلاح عبد الصبور من قبل
جاهزة للاستعمال . وكان البطل الضد الذي طالما ظهر في شعره الغنائى
مستعدا لان يتحول ، في القالب المسرحي ، الى كوميدى سوداء
ماساوية .

ان ترسانة أسلحة الفنان لا ينفذ مخزونها ابدا ، بل تضاف اليها
دائما أسلحة جديدة ، وتشحن بعض الأسلحة القديمة وتزداد لمعانها وفتكا ،
ومن الأسلحة التي شحنت في هذه المرحلة الجديدة سلاح السخرية
المرة .. وصرخة الحق الشجاعة .

« وشجاعا كنت لكى أنضو

عن نفس ثوب الزهو المزعوم

وشجاعا كنت لكى أتهاوى عريانا

اثنى ساقى . استصرخكم ...

هل تدعونى وحدى ؟

وكفاكم اثنى سلمت

أم تضعونى فى لحدى ؟

..

كونكم مشئوم

كونكم مشئوم » .

(« مذكرات رجل مجهول » - في « تأملات في زمن جريح ») .

حاول عبد الصبور في مسرحيته الأخيرة « بعد أن يموت الملك »
أن يستعيد شيئاً من تفاؤله بالخاتمة التي يقدم فيها الممثلون حلاً ثالثاً
تعود فيه الملكة المظلومة الى قاعدة ملكها مستصحبة شاعرها « الناسج لى
أحلام المستقبل . المتغنى بالصبح الأجمل » . وكان شاعرنا يستلهم
برخت ومسرحة الملحمى .

ولكنك لن تجد في ديوانه الخامس « شجر الليل » إلا زهوراً سوداء
من الحزن والكآبة . حتى خاتمة الديوان ، التي تشير الى أحد
أفكار نيتشة الأكثر تفاؤلاً ، فكرة تجدد الخلق ، مزججة إياها بفكرة
نزول السيد المسيح أو ظهور المهدي المنتظر - حتى هذه الخاتمة لا تفتح
إى باب للأمل :

« ها انا أستدير بوجهى اليك
فأبكي . لأن انتظارى طال ، لأن
انتظارى يطول . لأنك قد لا
تجىء . لأن النجوم تكذب
ظنى . لأن كتاب الطوائع يزعم
أنك تاتى اذا اقترن النسر
والافعوان ، لأن الشواهد لم
تتكشف ، لأن الليالى الحبالى
يلدن ضحى مجهضا ، ولأن
الاشارات حين تجىء ...
تجىء إلينا الاشارات من مرصد
الغيب يكشف عن سرها

العلماء الثقاة . تقول :

انتظار عقيم !

انتظار عقيم ! »

انتهى صلاح عبد الصبور ، ولم ينته الصراع .

وقيل انه لم يمت حتف انفه ، ولكن قتلت كلمة طائشة من صديق قديم .

لا ادرى كيف حال هذا الصديق الآن ، ولكننى ارجو الا يبتئس .

فما كان صلاح ليجزع من لقاء الموت ، وهو الذى غنى للموت بعضا من اجمل ما سمع الموت من أغنيات .

لقد كلفتنى « فصول » من امرى عمرا . سامتنى ان اكتب دراسة اكاديمية عن صلاح عبد الصبور ، واللوعة عليه لم تهدأ ، والدموع لم تجف . وقد بذلت جهدى لأكون علميا واكاديميا وموضوعيا ، فعرضت الوقائع كما هى . لم اتعرض لها باقرار أو انكار ، وانت ايها القارئ فلست مطالبا ان تقر أو تنكر . حسبى وحسبك ان نحنى الراس لهذا الصادق ، وان نخشع امام المله العظيم .



0451070